

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FLÁVIA DA ROSA MELO

**MULHERES DA GRANDE DEPRESSÃO: A ITINERÂNCIA DAS
REPRESENTAÇÕES FEMININAS E MATERNAS NO ROMANCE E FILME *AS
VINHAS DA IRA* - ESTADOS UNIDOS (1930-1940)**

CURITIBA

2017

FLÁVIA DA ROSA MELO

**MULHERES DA GRANDE DEPRESSÃO: A ITINERÂNCIA DAS
REPRESENTAÇÕES FEMININAS E MATERNAS NO ROMANCE E FILME AS
VINHAS DA IRA - ESTADOS UNIDOS (1930-1940)**

Dissertação apresentada à Linha de Pesquisa Intersubjetividade e pluralidade: reflexão e sentimento na História, do programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra Ana Paula Vosne Martins

CURITIBA

2017

À minha mãe, Ivani, por ter me incentivado e respeitado em todas as minhas escolhas, e porque apesar da dor própria de não ter tido uma mãe, é a mais forte e batalhadora mãe que a vida podia ter me dado.

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Melo, Flávia da Rosa

Mulheres da grande depressão: a itinerância das representações femininas e maternas no romance e filme *As vinhas da ira* – Estados Unidos (1930-1940) / Flávia da Rosa Melo – Curitiba, 2017.
253 f.; 29 cm.

Orientadora: Ana Paula Vosne Martins
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema e história. 2. Cinema - Estados Unidos - História. 3. Literatura e história. 4. Gênero. I. Título.

CDD 813



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRO-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA
Código CAPES: 40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FLÁVIA DA ROSA MELO**, intitulada: **"Mulheres da Grande Depressão: A Itinerância das Representações Femininas e Maternas no Romance n Filme As Vinhas Da Ira - Estados Unidos (1930-1940)."**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO.

CURITIBA, 22 de Março de 2017.

ANA PAULA VOSNE MARTINS
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

KARINA KOSICKI BELLOTTI
Avaliador Interno (UFPR)

PRISCILA PIAZZENTINI VIEIRA
Avaliador Externo (UFPR)



AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Ana Paula Vosne Martins pela oportunidade. Sua confiança em mim e na minha pesquisa desde o primeiro instante foi muito significativa para que eu tivesse forças nos momentos mais difíceis. O profissionalismo e dedicação com que você trata seu trabalho e o trabalho daqueles que você orienta são únicos. Obrigada por sua paciência, clareza e dedicação inabaláveis. Foi sempre um privilégio ser sua aluna na graduação e ser sua orientanda no mestrado foi um dos caminhos mais transformadores que eu tomei até hoje. Por mais difícil que seja transpor em palavras o quão significativo foram os últimos dois anos para minha trajetória pessoal, espero que meu mais sincero “obrigada” seja um meio de tornar mais claro o que sinto. Que todos um dia possam trabalhar e crescer com alguém como você. OBRIGADA.

Agradeço aos meus novos e velhos amigos, que tornaram a caminhada mais cheia de vida e menos difícil. Os últimos dois anos transformaram muitas coisas na minha vida, e a permanência de todos vocês nela é uma das coisas mais lindas que eu poderia desejar. Em específico, meu amor a Flora Morena, Carlos Magno, Felipe Filippetto, Felipe Ribeiro, Andressa Lopes, Patrícia Govaski, Antonio Carlos Gonçalves, Guilherme Dobrychtop, Barbara Nahm, Aline Cruz, Matheus Godinho e Dayane Lourenço. Vocês me lembraram de ascender a luz nos momentos mais difíceis. Agradeço também a Gustavo Anderson, por ter sido meu amigo e, ao mesmo tempo, uma das pessoas que mais me ensinaram sobre a vida nos últimos anos, me proporcionando momentos que me fizeram ser como eu sou hoje. Existe beleza em tudo. Meu abraço e meu amor também a sua família.

Agradeço a minha família, porque nós também somos pessoas como os Joad, aqueles que aguentam firme. Eu poderia dedicar muita tinta a vocês, mas amor é repetição, não necessita de tanto para ser presente. Ter a vida com vocês é uma das coisas mais preciosas que eu poderia desejar em um mundo tão repleto de ódio, preconceito, solidão e rompimentos. Que nunca nos falte saúde e café, o resto resolve-se. A minha mãe Ivani e minha irmã Jessica, obrigada principalmente por não serem do tipo de pessoas que esperam rebuscadas provas de amor. O meu por vocês existe. Meu amor também aos meus avós Jucelin e Ilda, que eu tenho certeza absoluta que não entendem com clareza o que eu estudo há tantos anos e que pouco (ou nada) sabem ler, mas foram sempre as primeiras pessoas a me lembrar que a única coisa que se tem realmente na vida é o estudo. Que a vida seja sempre doce, com todos vocês.

Meu abraço a Luciana Bachtold Pizza. Seu profissionalismo e dedicação são um exemplo.

Aos professores de toda a minha vida, é uma honra ter partilhado o caminho com vocês e sermos colegas. A professora Joseli Mendonça, Andrea Doré, Karina Kosicki Bellotti, Priscila Vieira, Roseli Boschilia e Maria Rita César, que contribuíram imensamente com minha formação e minha pesquisa, um abraço ainda mais forte. Karina e Priscila, vocês foram essenciais para a minha qualificação e foram um sopro fresco para meus olhos. Muito obrigada.

Por fim, agradeço ao governo federal na gestão entre os anos de 2003 a agosto de 2016, em específico a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Obrigada por terem financiado os meus sonhos e estudos, bem como os dos meus colegas, e por terem ampliado as possibilidades para todos os brasileiros.

The dogged effort to “denaturalize” gender in this text emerges, I think, from a strong desire both to counter the normative violence implied by ideal morphologies of sex and to uproot the pervasive assumptions about natural or presumptive heterosexuality that are informed by ordinary and academic discourses on sexuality. The writing of this denaturalization was not done simply out of a desire to play with language or prescribe theatrical antics in the place of “real” politics, as some critics have conjectured (as if theatre and politics are always distinct). *It was done from a desire to live, to make life possible, and to rethink the possible as such.*

- Judith Butler.

RESUMO

Em 1939 John Steinbeck publicou o romance *As Vinhas da Ira*. Contou a história da jornada dos Joad, uma família de meeiros do interior de Oklahoma, que após perderem as terras para o banco como ocorria com centenas de outras famílias da região, partiram para a Califórnia em busca de um recomeço no trabalho sazonal. A história dos Joad foi uma analogia com a realidade histórica: milhares de famílias migrantes do interior dos Estados Unidos tiveram o mesmo destino durante a década de 30. Ao mesmo tempo em que a Grande Depressão Econômica assolava o país desde 1929 fechando indústrias, bancos e formando nos grandes centros urbanos uma multidão de desempregados e miseráveis, os Estados Unidos passaram pela pior crise ecológica da história. O interior do país foi assolado pela seca e pelas *Dust Bowl*, tempestades de poeira e terra que varreram os campos e plantações, levando ao colapso o meio rural estadunidense. Assim, uma realidade histórica serviu de cenário para Steinbeck contar a jornada daquela família e refletir acerca da questão dos trabalhadores e a crise econômica e social dos Estados Unidos. O livro vendeu milhões de cópias e os temas e protagonismos de alguns personagens causaram uma grande polêmica: a partir do romance a “ameaça vermelha” parecia ser real, mas foram principalmente as mulheres da família Joad que mais suscitaram críticas e condenações morais por terem atitudes demasiado transgressoras por conta de um tema quase sacralizado, o amor materno. Em meio ao imenso sucesso que fez o romance, em 1940 estreou nos cinemas de *Hollywood* sob a direção de John Ford a adaptação fílmica homônima. Todavia, a trama tem um final bem diferente e podemos afirmar, não conta a mesma história: os Joad do filme deixaram de simbolizar a crítica ao capitalismo para entrarem em consonância com os valores norte-americanos sobre a família, o trabalho e a união. As personagens femininas Vó Joad, Ma Joad e Rosasharn foram reconduzidas para as idealizações da cultura patriarcal de uma maternidade passiva. Esta dissertação teve por objetivo identificar e analisar o processo de construção dessas duas obras culturais e a itinerância das suas representações de gênero, principalmente da feminilidade e da maternidade. Simultaneamente, procurou-se explorar como estas obras culturais se relacionam com históricas lutas dos Estados Unidos. Reações a este novo mundo do capitalismo liberal ocorriam desde as últimas décadas do século XIX. Movimentos trabalhistas, sufragistas, feministas e de luta pelos direitos das minorias sustentavam um verdadeiro desejo de mudança e transformação que despontou durante a Crise Econômica e contra o qual forças reacionárias se levantaram através das mídias de massa.

Palavras-chave: História e Cinema; História e Literatura; Gênero; Grande Depressão;

ABSTRACT

In 1939, John Steinbeck published the novel *The Grapes of Wrath*. The novel tells the story of the Joad family, sharecroppers from the Oklahoma's countryside that, after losing their lands to the bank, as happened to hundreds of families from that region, left to California searching for a new beginning working on seasonal jobs. The Joads' story was an analogy to the historical reality: thousands of migrating families from the countryside had the same destiny during the 30's in America. As the Great Depression devastated the country since 1929, shutting down industries and banks and creating vast urban centers with masses of unemployed and beggars, the United States went through the worst ecological crisis of its history. The inlands of the country were wiped out by the drought and the Dust Bowls, storms of dust and dirt that blew through the fields leading to the collapse of the American rural setting. Thus, an historical reality became the scenario to Steinbeck's story and to a reflection on the workers' matter and the social and economical state of the United States. Millions of copies of the book were sold, and the subjects and some character's protagonisms caused a major polemic: in the novel, the "red scare" seemed real, but were the women of the Joad family who mainly engendered criticism and moral condemnation for their overly rebellious actions of an almost holy matter, the maternal love. In the light of the novel's enormous success, the homonymous movie debuted in Hollywood in 1940, under the direction of John Ford. However, the movie plot has a very distinct end and, we can affirm, does not tell the same story: the Joads from the movie no longer symbolized the critics to the capitalism, in order to be in consonance with North American's values of family, work and union. The female characters Grandma Joad, Ma Joad and Rosasharn were lead to represent the ideals of the patriarchal culture of passive motherhood. This master thesis aimed to identify and analyze the construction process of both pieces, and the itinerance of their gender representation, mainly when it comes to femininity and motherhood. Simultaneously, it was sought an exploration of how book and movie related to the historical fights of the United States. Reactions to this new world of liberal capitalism had been happening since the last decades of the XIX century. Labor movements, suffragettes, feminists and fights for minorities' rights sustained a true wish of change and transformation that has been unfolding since the Economical Crisis, which the reactionary forces stood up against through mass media.

Keywords: History and Cinema; History and Literature; Gender; Great Depression.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – A família Joad na película.....	52
IMAGEM 2 – Mapa da Jornada dos Joad.....	53
IMAGEM 3 – Mapa geográfico da Região das Grandes Planícies e das áreas afetadas pelas <i>Dust Bowl</i>	54
IMAGEM 4 – Tom Joad e Jim Casy retornam a propriedade da família Joad.....	59
IMAGEM 5 – A conversa com Muley Graves.....	60
IMAGEM 6 – Acampamento de migrantes na estrada, por Dorothea Lange.....	141
IMAGEM 7 - Art Coble e filhos. Oklahoma, 1936. Arthur Rothstein.....	143
IMAGEM 8 – Fotografia de uma das famílias com que Agee e Evans viveram em 1936.....	146
IMAGEM 9 – <i>Okies</i> na estrada, 1936. Dorothea Lange	150
IMAGEM 10 – <i>White Angel Breadline</i> , São Francisco. 1933.....	151
IMAGEM 11 - <i>Migrant Mother</i> . Nipomo, Califórnia. 1936.....	153
IMAGEM 12 – Uma das fotos da série <i>Migrant Mother</i> . Nipomo, Califórnia. 1936.....	155
IMAGEM 13 – <i>Drought refugees from Oklahoma camping by the road side</i> . Blythe, Califórnia. 1936.....	157
IMAGEM 14 - <i>Eighteen year-old mother from Oklahoma</i> . 1937.....	158
IMAGEM 15 – Quando o carro da família Joad alcança a Rota 66.....	172
IMAGEM 16 – Um oficial conversa com a família na porta de uma fazenda em que ocorria uma greve.....	173
IMAGEM 17 - A primeira vista dos vales verdes da Califórnia.....	174
IMAGEM 18 – Os migrantes negros. 1940. Jack Delano.	181
IMAGEM 19 – Vô e Vó Joad.....	188
IMAGEM 20 - Vó Joad chora de dentro do caminhão a morte do esposo.....	189
IMAGEM 21 - O desprezo da Avó.....	192
IMAGEM 22 - O cuidado na estrada.....	192
IMAGEM 23 - Os Joad à mesa.....	192
IMAGEM 24 - As tarefas domésticas.....	193
IMAGEM 25 - Cuidando da família.....	193
IMAGEM 26 - A família Graves.....	196
IMAGEM 27 - A representação dos indígenas.....	198
IMAGEM 28 - A morte de Vó Joad.....	202
IMAGEM 29 - A inspeção na divisa.....	203
IMAGEM 30 – O cansaço de Ma Joad.....	205

IMAGEM 31 – Reencontro entre mãe e filho.....	205
IMAGEM 32 - O reflexo no espelho.....	209
IMAGEM 33 – O peso das lembranças.....	209
IMAGEM 34 – Connie canta em um acampamento.....	210
IMAGEM 35 – Espaço das mulheres.....	210
IMAGEM 36 – A despedida de Tom e Ma Joad.....	212
IMAGEM 37 – Vamos para a Califórnia, não é?.....	215
IMAGEM 38 – Cena final.....	217
IMAGEM 39 –Tom encontra o casal Rosasharn e Connie Rivers.....	222
IMAGEM 40 – A piada de Tom.....	223
IMAGEM 41 – A chacota com Rosasharn.....	223
IMAGEM 42 – As trocas de olhares.....	227
IMAGEM 43 – Falando sobre a Califórnia.....	227
IMAGEM 44 – A transformação de Connie.....	228
IMAGEM 45 – Rosasharn chora.....	228
IMAGEM 46 – Serviços domésticos.....	229
IMAGEM 47 – Ajeitando um lar.....	229
IMAGEM 48 – Rosasharn no baile.....	235

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1.O CAMINHO ATÉ OS TEMPOS DIFÍCEIS	30
1.1 Das heranças do século XIX e da presença das mulheres: o país que encontra a Depressão Econômica.....	32
1.2 Uma Década, duas Crises.....	47
CAPÍTULO 2. VIVER E RESISTIR NA AMÉRICA MODERNA.....	67
2.1 Os descontentes.....	68
2.2 Vivendo em tempos difíceis: experiências de gênero na Grande Depressão.....	82
CAPÍTULO 3. OS CIGANOS DA COLHEITA: AS TENSÕES DO CONTEXTO DE PRODUÇÃO E ESCRITA D'AS VINHAS DA IRA.	99
3.1 <i>E nos olhos dos esfaimados cresce a ira</i> : a emergência do romance de John Steinbeck.....	100
3.2 Inseguranças anunciadas: os fantasmas de Tom e Ma Joad.	119
CAPÍTULO 4. UM CAMPO DE IMAGENS: A PRODUÇÃO IMAGÉTICA SOBRE GÊNERO NA GRANDE DEPRESSÃO.....	133
4.1 O documentarismo social como estética e política na arte da década de 30.....	135
4.2 Adaptando histórias, reinterpretando discursos: o filme <i>As Vinhas da Ira</i>	161
CAPÍTULO 5. A ITINERÂNCIA DAS REPRESENTAÇÕES DE VÓ JOAD, MA JOAD E ROSASHARN: RECONDUZINDO AS BOAS MATERNIDADES PARA DENTRO DOS LIMITES DO MITO DO AMOR MATERNO.....	183
5.1 Vó Joad e a representação da mãe idosa.....	185
5.2 “Chorar é fácil; o que é difícil é aguentar firme.”: Ma Joad.....	197
5.3 A maternidade profana de Rosasharn.....	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS.	241
FONTES.....	245
BIBLIOGRAFIA.....	246
SITES CONSULTADOS.....	253

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se iniciou com um estudo monográfico para a conclusão do bacharelado em História na Universidade Federal do Paraná. A pesquisa foi sobre o filme *As Vinhas da Ira* (1940) de John Ford, pois desde o início da graduação existiu um interesse particular pelo uso de filmes na pesquisa histórica. Este filme norte-americano é do gênero drama e um dos predecessores dos *road movies*, com longa trajetória no cinema norte-americano.¹

No decorrer da pesquisa ficou claro que algumas das tensões e dos temas presentes no filme, muito elogiado por seu realismo estético, tinham motivação política. É dito isto porque a escolha por este longa-metragem não foi aleatória: foi selecionado porque era uma adaptação de um livro homônimo, escrito por John Steinbeck e lançado em 1939, livro que já conhecia desde alguns anos antes de ver o filme. Após finalizar a leitura, buscou-se mais sobre o autor e o contexto de produção, chegando, assim, ao filme.

Quando se assiste ao filme sabendo da história original do qual ele foi adaptado, o estranhamento é inevitável: o filme, assim como o livro, conta a história da jornada da família Joad em busca de um recomeço na Califórnia durante a Grande Depressão nos Estados Unidos. Entretanto, fica claro que livro e filme não contam a mesma história, apesar de terem a mesma trama em linhas gerais.

A mais evidente das razões para esta afirmação deve-se ao fato de que os finais das histórias são diferentes. O filme dá aos Joad um desfecho de esperança, construído a partir de uma retórica que minimizou na história as críticas sociais oriundas das esquerdas e principalmente as importantes e fortes questões simbólicas e políticas associadas às personagens femininas da família, que é o foco mais importante desta análise. Em livro e filme vemos os mesmos personagens na mesma trama, porém, não o mesmo destino, suscitando a reflexão sobre as razões que delinearam esta mudança significativa na história.

Ao final do primeiro estudo monográfico, ficou manifesto que as razões pelas quais o final do filme foi modificado eram políticas. Trata-se de dois produtos culturais que

¹ Monografia defendida em 2014. Recorreu-se ao filme *As Vinhas da Ira* para tratar da representação da família e da miséria nos Estados Unidos durante a Grande Depressão. O principal objetivo foi usar uma metodologia que considera a linguagem do cinema como parte determinante para a problematização histórica. Neste estudo ficou claro que frente ao contexto histórico de instabilidade e insegurança causados pelo *crash* da Bolsa de Nova York em 1929 e aos desastres ecológicos que acometeram o país no mesmo período, a instituição familiar foi exaltada por meio da família Joad como representante dos valores americanos. Esta família foi o símbolo da resistência frente a uma época de desemprego e incertezas: cidadãos que através do trabalho, de sua ética e moral, poderiam esperar por um futuro, permanecendo unidos, apesar de toda a miséria e da ação das forças externas que ameaçavam separá-los.

alcançaram imenso sucesso, obras com um ilustre parentesco em seus objetivos. A filiação destas histórias ao romancista John Steinbeck e ao diretor de cinema John Ford, já renomados na década de 1930 nos Estados Unidos, era uma primeira abertura para se problematizar a mudança de enredo.

Pode-se afirmar que há uma mesma preocupação temática nas duas narrativas: o problema social que assolou os Estados Unidos na década 30, engatilhado pela Grande Depressão. No entanto, somente essa conexão por si própria, que atravessa as fronteiras porosas das duas narrativas, não dá conta das modificações operadas pelo filme relativas às personagens femininas, visto a supressão do marcante final do romance no qual as mulheres da família são protagonistas. Portanto, naquele momento ficou evidente que tensões e insatisfações sobre as relações de gênero e o lugar em transformação das mulheres na sociedade e na cultura rondavam as produções culturais nos Estados Unidos durante a década de 1930.

À luz dessa inquietação, ao longo do Mestrado nos debruçamos sobre os estudos de gênero e as diversas teorias feministas fundamentais para entender aquela disparidade sobre as representações femininas e também da maternidade. Com a inclusão da categoria de gênero na análise sobre o cinema e a literatura, a participação em diversas disciplinas, seminários, eventos e também no Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal do Paraná, foi possível perceber que tais mudanças no enredo sobre as representações femininas nas duas obras não eram resultado da vontade ou da livre interpretação artística de seus realizadores, mas sim de discursos associados a questões mais antigas e complexas, presentes na sociedade americana com evidentes conotações políticas de gênero.

Os estudos de gênero e as problemáticas desenvolvidas pelas teorias feministas que analisam o cinema e a literatura foram fundamentais para a análise, visto que foi através do campo reflexivo possibilitado a partir dessas leituras que concebemos novas formas de problematizar a cultura, o cânone artístico ocidental, a História e nós mesma enquanto sujeito-pesquisadora situada em relação à problematização daquele passado.

Nesta dissertação procuramos problematizar e compreender as formas como são construídos discursos direcionados às mulheres, principalmente aqueles voltados para a família e a maternidade presentes no romance e no filme de *As Vinhas da Ira*. Ressaltamos que essa escolha não diz respeito somente ao fato de que as obras têm uma ligação muito estreita. Não se trata de apenas de fazer uma comparação entre filme e romance, porque defendemos que o romance contou a história de forma mais completa e mais complexa. A escolha levou em consideração o fato de que as duas obras são de realizadores norte-americanos, leituras contemporâneas aos temas que tratam e sucessos de público, venda e

bilheteria, internacionalmente reconhecidos já naquela época, vindo a se tornar “clássicos” do cinema e da literatura estadunidense.

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo principal analisar as representações, particularmente a maternidade, a feminilidade e os papéis sociais de gênero, construídos e reconstruídos no cinema e na literatura em diálogo com as complexas realidades sociais da época.

O interesse desta pesquisa é, portanto, o de colaborar com História Cultural a partir da relação entre cinema, literatura e história, além dos Estudos Culturais, estudos de gênero e a história das mulheres.

Em vista desse problema e objetivo, faz-se necessário apontar sobre como a crítica feminista forneceu as ferramentas analíticas fundamentais para essa pesquisa. Tais estudos evidenciaram as fragilidades conceituais com que a História e demais saberes construíram por tanto tempo as pretensas verdades universais, tão essenciais para a formação de um cânone ocidental e masculino.²

O feminismo não apenas produziu esta contundente crítica às formas hegemônicas de produção do conhecimento, como também propôs alternativas de análise e de produção do próprio conhecimento.³ Um dos - senão o primeiro - nomes quando revisitamos essa literatura que fincou as origens da teoria crítica e que identificou um viés claramente masculinista no pensamento ocidental foi Simone de Beauvoir.

A crítica epistemológica produzida por Beauvoir levou à revisão da pretensa objetividade e universalidade das filosofias e das ciências na tradição ocidental, criando as bases para se repensar o saber a partir das alteridades, entre elas, as alteridades de gênero. Beauvoir e as diversas gerações de intelectuais feministas que vieram depois na mesma produção crítica colaboraram para que se desconstruísse o “eterno feminino” que tanto colaborou para as representações binárias de gênero.⁴

Nessa perspectiva, os principais pontos da crítica feminista à ciência incorrem, portanto, à denúncia do caráter particularista, ideológico, racista e sexista no qual o saber ocidental opera usando da lógica da identidade, incapaz de pensar a diferença, e, com isso, promovendo modelos ideais e normativos a serem tido como parâmetros.⁵ Assim, a crítica feminista produzida principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970 possibilitou a abertura para uma série de novos problemas e temáticas à crítica cultural que contribuiu para transformar e explicitar as formas pelas quais a cultura ocidental colaborou para a

² ADELMAN, Miriam. A Voz e a Escuta. **Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea**. Editora Blucher, 2ª edição. 2016. p. 80

³ RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. **Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres**, p. 25-37, 1998. p. 27

⁴ ADELMAN, *Op. cit.*, p. 86

⁵ RAGO, *Op. cit.*, p.28

reprodução da desigualdade entre homens e mulheres através do reconhecimento de categorias reflexivas tidas como centrais.⁶ Foi nesse contexto que surgiram os primeiros estudos críticos sobre a representação das mulheres na literatura e no cinema, preocupados em historicizar as construções culturais e a forma como a feminilidade foi transformada em objeto do olhar masculino, questões centrais para um estudo como o nosso, que problematiza as representações e os discursos em dois produtos culturais.

Nesta discussão sobre a construção cultural das identidades sexuais e de gênero passou a ser foco da análise a crítica aos processos de naturalização do sexo e do gênero.⁷ Tanto o sexo quanto o gênero se constroem nas dimensões sociais e políticas, com um caráter reiterado “através de processos culturais, pelos quais se define o que é - ou não - natural;”⁸ É assim que, para Guacira Lopes Louro

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade - das formas de expressar os desejos e prazeres - também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.⁹

Tendo em vista tais considerações, buscou-se problematizar a representação da maternidade, eixo central deste estudo, bem como os discursos políticos entrelaçados, constatando que a insegurança relativa à família, à sexualidade feminina e aos papéis sociais de gênero se relacionam a transformações que começavam a afetar a suposta unidade da cultura e da sociedade patriarcal nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos. No romance e no filme *As Vinhas da Ira* dois campos discursivos se cruzam na normatização e no controle das mulheres, como se pode perceber claramente na naturalização da maternidade que foi fio condutor das duas narrativas. Aqui, entendemos a cultura como potencial produtora de subjetividade e identidades sociais, lugar de produção e de contestação dos sujeitos.¹⁰ Nesse estudo defendemos que é justamente no âmbito da cultura e da história que as identidades sociais se definem e no qual se encenam as disputas políticas e sociais.

No século XX o cinema e a literatura se tornam dois dos principais meios de produção e divulgação de histórias e padrões culturais, tornando-se, junto com a televisão, meios privilegiados para pensar a relação com o passado e formas de conhecimento social.

⁶ PEDRO, Joana M. **Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica.** Revista História. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005. p. 87

⁷ LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado – pedagogias da sexualidade.** Ed. Autêntica, 2013. p. 10

⁸ *Ibidem*, p. 11

⁹ *Ibidem* p. 11

¹⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

Entretanto, pensar sobre o lugar da cultura e das produções culturais na modernidade não é tarefa fácil. Diversos e importantes estudos se preocupam com a temática, construindo análises referenciais sobre a relação entre a cultura e a sociedade.

Esta dissertação se filia a corrente teórica dos Estudos Culturais. Desde os anos de 1950 diversos pesquisadores e pesquisadoras vinculados a estes estudos dedicam-se a questionar e a problematizar as afirmações a respeito da sociedade, da política e da cultura que são (re)construídas pelas mídias, dentre elas o cinema, a literatura, a fotografia e o rádio, por exemplo. Também postam como questão central a análise da forma como estas obras culturais podem ser operacionalizadas com um caráter pedagógico em diversos momentos históricos, isto é, pensam os usos da cultura e os discursos operacionalizados ali. Assim, nos referimos à cultura a partir do paradigma dos Estudos Culturais: a cultura se entrelaça a todas as práticas culturais, que são, por sua vez, todas as formas de atividade humana - a própria *práxis* pela qual os sujeitos fazem a história.¹¹

Assim, tomamos a compreensão acerca deste conceito como categoria analítica considerando a cultura tanto em sua conotação artística, quanto a cultura na acepção antropológica, correlacionada a modos de vida. Pensamos em *culturas*, compreendendo que ela se faz na relação entre estes dois âmbitos, material e imaterial.¹² Pensar nesta perspectiva vai além da onipresença da cultura nas reformulações das subjetividades e do próprio corpo social: os teóricos dos Estudos Culturais partilham da perspectiva da capacidade da cultura de reordenar questões tidas como dadas ou naturalizadas e da possibilidade de que isto seja uma modificação de diretrizes calculadas. A cultura é social e histórica, portanto, potencial veículo de enunciação de mudanças.

Um ponto específico referente a esta questão que precisa ser apresentado logo na introdução desta dissertação é que tanto o livro quanto o filme *As Vinhas da Ira* foram produzidos e dialogaram com um mundo moderno, de cultura de massa. O que chamamos aqui de cultura, comunicação de massa, cultura popular, mídias de massa ou democracia de massa dialoga com a perspectiva do teórico Raymond Williams: ao mesmo tempo em que cultura significa modos de vida e manifestação artística (como utilizamos por toda a análise), ela pode ser utilizada como uma forma de diferenciação hierárquica entre sociedades, sujeitos e mesmo entre mídias e manifestações culturais. Por isso, quando utilizada a ideia de “cultura de massas” e “mídias de massa”, nos distanciamos de análises e interpretações que tomam as massas – o contingente humano de uma sociedade – como a turba, isto é: como algo amorfo, sem face, sem crítica e receptor sem resistência do que é vinculado pelas mídias. Para Williams, é fundamental ter como central esta revisão que desmistifica a

¹¹ HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, 2008.p. 133

¹² WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo,2007

ideia de que tudo ligado as massas e ao “popular” é de uma cultura inferior, inculta e irracional. É necessário compreender que este significado precisa ser levado para o campo da experiência, o mesmo que pensamos e problematizamos neste trabalho sobre o que significa o “público”, o “privado”, o “masculino” e o “feminino”.¹³

Assim, quando falamos em comunicação de massa e na forma como os discursos de gênero operam, referimo-nos à potencialidade das mídias, e não a uma visão integral que abrange tudo que é popular e acessível a um largo contingente social como sendo de má qualidade, vazio de reflexão e mesmo “ausente” de cultura.

Tal lugar da cultura e das produções culturais é tão relevante no século XX que para Teresa de Lauretis, as tecnologias de gênero pelas quais as formas de se ser mulher e homem são construídas encontram nas mídias nesta época *locus* de produção de discursos e representações privilegiados.¹⁴ Sendo responsáveis diversas vezes por mediar a relação dos sujeitos com as transformações de seu cotidiano, as produções culturais não deixam de ser responsáveis também pela construção de sentidos nos processos históricos em que os sujeitos estão inseridos.¹⁵

Se relaciona a isto a afirmação de que a extensa produção historiográfica sobre a história das mulheres e das relações de gênero na segunda metade do século XX teve em muito a capacidade de demonstrar como o corpo das mulheres e a feminilidade foram inventados e reiterados ao longo do tempo em diálogo com ansiedades sociais, políticas e econômicas, bem como por meio da cultura e dos vários campos do conhecimento na interface entre a política e a vida. É por tal perspectiva que recorre-se nesta análise ao conceito de gênero a partir das reflexões produzidas por Teresa de Lauretis, para quem o gênero é ao mesmo tempo representação e auto representação: uma representação feminina e outra masculina, no qual a primeira é sempre uma projeção daquilo que a segunda não é; uma extrapolação, um oposto complementar; um produto de diversas tecnologias sociais (como o cinema, a literatura, a televisão), e também de discursos institucionalizados, epistemologias e práticas culturais e sociais que desde o século XVIII operam para assegurar a continuação de uma forma de poder, a hegemonia masculina, branca e heterossexual.¹⁶

As mídias e produções culturais enquanto tecnologias de gênero não só consolidaram discursos sobre a família que foram apropriados pelo Estado e outras instituições, como também tornaram o sexo um objeto político: o sexo - a maternidade, o

¹³ WILLIAMS, 2011. p. 326

¹⁴ DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. EUA: Indiana University Press, 1987. P. IX.

¹⁵ RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Mauad Editora Ltda, 2007. p. 7

¹⁶ DE LAURETIS, *Op. cit.*, 1987. p. IX.

corpo das mulheres - tornou-se objeto de vigilância do corpo social como um todo.¹⁷ Assim, a cultura é uma intermediária das ideologias de gênero.

Portanto, à luz da teoria crítica feminista e dos Estudos Culturais, outro aspecto que norteia essa pesquisa é pensar o caráter pedagógico das mídias e entender como se dá a produção das representações de gênero. Afirmamos isto porque a despeito das contradições e fragilidades que marcam a empreitada cultural de inscrever os gêneros aos corpos, busca-se intencionalmente tornar “fixa” uma identidade sexual do gênero: heterossexual, masculina ou feminina, ou seja “normal”.¹⁸ Entendemos que a objetificação da imagem feminina se fez sempre acompanhar de significações ambíguas, voltadas para a produção de representações e modelos culturais aprisionadores.¹⁹

A historiadora Ana Paula Vosne Martins mostrou como as artes visuais e a literatura desempenharam importante papel na formação e divulgação de modelos identitários de gênero, fundados na oposição binária do sexo, bem como na complementaridade sexual.²⁰ Esta lógica de coerência se encontra nas produções culturais um *locus* privilegiado de invenção do gênero, não apenas dos gêneros construídos, mas todo o arcabouço sentimental e comportamental esperados de homens e mulheres também ali são cristalizados. Ou seja, a produção cultural inventa o gênero subjetivado em corpos femininos e masculinos.

As reflexões produzidas por teóricas feministas e dos estudos de gênero sobre cinema e literatura possibilitam pensar criticamente como as subjetividades femininas são frequentemente construídas a partir de representações essencialistas e universalizantes, ou seja, os sujeitos mulheres seriam todos definidos a partir da maternidade, natureza, sedução, do desejo e do mistério. São estereótipos muito presentes e reiterados pela cultura da mídia, o que é essencialmente contraditório com a experiência história das mulheres. “O Verdadeiro Ser-Mulher” é algo bem diferente do que são ou foram as mulheres “reais”, históricas, inseridas em contextos sociais singulares.²¹

Assim, tomamos aqui que a feminilidade e a mulher são (re)construídas a partir de representações - e, como bem frisa o historiador Roger Chartier, não existem práticas ou estruturas que não sejam perpassadas pelas representações e são elas próprias as formas como os indivíduos e grupos sociais dão sentido ao mundo.²²

¹⁷ DE LAURETIS, *Op. Cit.* p. 221

¹⁸ *Ibid* P. 25

¹⁹ MARTINS, Ana Paula Vosne. **O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX. História: Questões & Debates**, v. 34, n. 1, 2001. p. 158

²⁰ MARTINS, *loc. cit.*

²¹ DE LAURETIS, *Op. cit.*, p. 217

²² CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

Nesta pesquisa o conceito de representação é importante porque “é do crédito concedido (ou recusado) à imagem que uma comunidade produz de si mesma, portanto de seu ‘ser percebido’, que depende a afirmação (ou a negação) de seu ser social.”²³. Assim, representação é entendida como uma forma pela qual se articulam registros de um âmbito social, bem como os discursos que reproduzem interesses e verdades dos grupos que os forjam.²⁴

Considerando que a presente análise se utiliza de obras ficcionais, pode ser pouco necessário reafirmar que filmes literatura não são a realidade, entretanto Chartier faz a seguinte ressalva:

As representações não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram. É a partir da hipótese da ‘realidade de representação’, ou, dito de outra forma, da força social das percepções do mundo social, que vários estudos foram desenvolvidos (...)²⁵.

É fundamental pensar que neste processo de construção de imagens, reais ou não, existe uma complexa rede de poderes nas quais as representações estão inseridas, onde grupos e interesses disputam entre si face às tensões e contestações que uma imagem pode gerar. Nos valemos do conceito de representação por permitir articular registros da realidade que podem ser produzidos e disputados coletivamente, considerando o modo de produção de significados e sentidos como um processo que ocorre por meio da linguagem e de exercícios de poder. É por meio da representação que práticas de significação, classificação e toda a lógica dos sistemas simbólicos vão construir significados para o mundo. É também por este meio que torna-se possível pensar quais agentes sociais e instituições representam e reiteram a forma mais coerente e estável destes sistemas simbólicos de identificação.²⁶

Amparada nessas ponderações teóricas e considerando o eixo central desta dissertação, ou seja, as representações acerca da maternidade e da figura materna no cinema e na literatura nos Estados Unidos na década de 1930, aliamos esta perspectiva de Chartier a denúncia feita pela intelectual feminista Elisabeth Badinter e demais teóricas que nela se inspiraram a respeito da construção naturalizada da mulher como mãe, tal qual a representação do feminino atrelada à maternidade. Badinter entende que os defensores do

²³ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990. p. 10

²⁴ *Ibidem*, p. 17

²⁵ CHARTIER, Roger. **Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas**. In: ROCHA, João Cezar de Castro. Roger Chartier: **A força das representações – História e Ficção**. Chapecó: Argos, 2011. p. 27

²⁶ CHARTIER, *Op. cit.*, 2002, p. 187

amor materno como “imutável quando ao fundo” são aqueles que tomam a cultura como epifenômeno, e aceitam a existência de uma natureza humana.²⁷ É também a perspectiva corrente na sociedade que legitima e corrobora a representação da maternidade como uma essência feminina, algo natural, um desejo, um amor e um comportamento naturalmente presentes em todas as mulheres.

Aqui tomamos a maternidade como parte de uma série de normas que constituem a feminilidade. Isto quer dizer que dentro da estilística que distingue mulheres enquanto mulheres²⁸, ser mãe, amar, desejar e se entregar a esta condição aparece como natural, inato a todas as mulheres e subjetividades femininas. Pode-se afirmar que o amor materno foi por longo tempo concebido em termos de instinto, como um comportamento natural às mulheres, independentemente do tempo ou meio social. Essa naturalização se fundou, sobretudo no princípio de que toda mulher ao se tornar mãe encontrará em si mesma as respostas a esta nova condição, como se engravidar fosse um gatilho biológico que precisa ser acionado para que a mulher seja, efetivamente, mulher. Principalmente a partir do século XVIII a atitude maternal passou a ser tão naturalizada quanto a função procriadora dos corpos das mulheres.²⁹

Essa essencialização feminina como fonte de amor e vinculação natural com a vida pela maternidade está na origem de uma série de virtudes e de comportamentos idealizados aliada às mesmas essencializações antagônicas do feminino. Pois as mulheres podem ser o oposto desta natureza materna, verdadeiras expressões da maldade, dos vícios, da loucura e todo tipo de comportamento criminoso.³⁰ As mulheres que não queriam ser mães por séculos deslizaram discursivamente para a ala dos corpos doentes e das situações patológicas por não se adequarem ao que delas era esperado na sociedade patriarcal.

Assim, a representação natural da fêmea humana, que entre as primeiras qualidades está a de ser *boa mãe*, advém de duas necessidades: a primeira, de que as sociedades tenham determinados os papéis de pais, mães e filhos, e com isso delimite locais e atitudes para homens e mulheres.³¹ A segunda necessidade advém do imperativo de que as mulheres perpetuem a espécie humana tendo filhos e garantindo que eles sobrevivam.³² A profusão de manuais de puericultura e revistas médicas que surgem na modernidade, preocupados em ensinar alimentação, higiene e informações sobre as doenças infantis, tornam evidente que os especialistas partiam do princípio que não bastava ser mãe, era

²⁷ BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. 1985. p. 14

²⁸ KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Imago, 2008.

²⁹ BADINTER, *Op. cit.*, p. 19

³⁰ MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004. p. 47

³¹ BADINTER, *Op. cit.*, p. 25

³² VÁZQUEZ, Georgiane Garabely Heil. **Ludibriando a natureza: mulheres, aborto e medicina**. História: Questões & Debates, v. 47, 2007. p. 49

preciso aprender a ser uma boa mãe (com o saber médico).³³ Os mitos da maternidade e da feminilidade são assim também o da “Mãe Perfeita”, completamente devotada aos filhos e ao seu papel na família. Por sua necessária entrega total, deveria ser capaz de todos os sacrifícios e provas de amor, a única habilitada a cuidar corretamente dos filhos através de sua presença contínua e exclusiva.³⁴

No século XX os discursos biomédicos em relação à normatização dos corpos das mulheres encontraram ressonância nos meios de comunicação de massa, em conexão com os discursos tecidos pela literatura que desde o século XVIII veiculava discursos com um aspecto moral sobre os deveres e os limites das ações de mulheres. Tais produções culturais atuaram de maneira sutil, correlacionando a feminilidade e as subjetividades femininas aos interesses universais da família e da maternidade.³⁵ Elas estavam em correspondência com um processo mais antigo e estrutural: doutrinas religiosas também partilhavam de um discurso de valorização da maternidade que se aliou aos discursos acadêmicos e culturais no intuito de manter desigualdades de gênero.

Muitas vezes alegando que desejavam “salvar” a sociedade da decadência moral, no final do século XIX as religiões protestantes na Inglaterra (e depois nos Estados Unidos), ancoravam-se na distinção dos papéis entre homens e mulheres, onde homens cuidavam da vida pública e a mulher, por seu lado, nascia para ocupar esferas diversas. A afirmação da igualdade espiritual da salvação para homens e mulheres não implicava numa igualdade social: as mulheres estavam subordinadas aos maridos, e o exercício da maternidade foi uma das principais retóricas na naturalização desta hierarquia entre os sexos.³⁶

O que os estudos dedicados à reflexão acerca da construção e presença desta retórica sobre a maternidade demonstram é que existe uma naturalização da maternidade e do amor materno, do “eterno feminino” e das verdades universais correlacionadas às mulheres. Como comentamos no início desta introdução, o interesse pelos estudos de gênero, que guia este estudo, se deve ao fato de que muito incomodou aquela mudança de enredo no filme e o cerceamento das personagens femininas no romance e filme *As Vinhas da Ira*. Tomando como referência esse quadro teórico apresentado até aqui, também fica evidente outra questão: as mulheres e as maternidades que não se inscrevem ou transbordam as fronteiras e limites da sociedade patriarcal do que é ser uma boa mãe também são condenadas.

³³ MARTINS, *Op. cit.*, 2004, p. 62

³⁴ FORNA, Aminatta. **Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 11

³⁵ FORNA, *Op. cit.*, p. 12

³⁶ HALL, Catherine. *Sweet Home*. pp. 44-76. In: PERROT, Michelle et al. *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, p. 57 1991.

No romance *As Vinhas da Ira*, conhecemos uma leitura que John Steinbeck faz da década de 1930 nos Estados Unidos, em específico da zona rural. Durante esta década o país sofreu com a maior recessão econômica a partir de 1929, e também com a maior onda de calor e seca do século, que gerou catástrofes climáticas e ecológicas conhecidas como as *Dust Bowl*. Eram verdadeiras tormentas de areia e terra que arrasaram o país durante aquele decênio, avultando a Depressão Econômica e gerando um êxodo rural sem precedentes em tão curto período de tempo. Esta foi justamente a situação que Steinbeck reconstruiu em seu romance contando a história da jornada da família Joad que migrou de Oklahoma para a Califórnia em busca de trabalho sazonal como apanhadores de frutas.

Além de históricos problemas e anseios da sociedade americana, entendemos que Steinbeck evidenciou em sua literatura que o descontentamento correlacionado às mudanças sobre o papel social da mulher na sociedade norte-americana eram tão latentes quanto o medo da miséria, do socialismo e do completo solapamento da economia durante a Grande Depressão. A adaptação cinematográfica do romance e os silenciamentos das personagens femininas da família Joad corroboram a perspectiva de que valores morais históricos são acionados em face aos momentos de insegurança, medo e mudanças sociais no *American way of life* (estilo de vida americano) que a Quebra da Bolsa de Nova York em 1929 tornou latente.

A partir destas questões e da documentação selecionada - um filme, um romance literário e uma série fotográfica - esta dissertação foi dividida em cinco capítulos. Pensando em estabelecer um caminho para a análise, o primeiro capítulo chamado *O Caminho até os Tempos Difíceis* discute o cenário a partir do qual as fontes desta dissertação foram produzidas. Esta análise retrocede temporalmente ao último terço do século XIX nos Estados Unidos, momento de constituição da moderna América, pois é este período da virada de século XIX para o XX que apresenta questões essenciais para se entender a dimensão da crise econômica e das *Dust Bowl* para além de dados quantitativos. A dissertação começa, assim, colocando em perspectiva as questões sócio-históricas responsáveis pelas circunstâncias que delinearam as diversas tensões e anseios que despontaram na Grande Depressão.

Considerando que as duas fontes desta dissertação são produtos de um diálogo e uma leitura de uma realidade histórica, este capítulo parte de ambas para tratar de todos os rearranjos políticos, econômicos e sociais do período entre a Quebra da Bolsa de Nova York em 1929, as *Dust Bowl* e a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.

A mácula que foram estes eventos no *American way of life* e as mudanças e ansiedades a eles relacionados tomam outra dimensão histórico e política para a análise das tramas *As Vinhas da Iras*. Por isso, é necessário conhecer os discursos dissidentes e de

crítica social com os quais Steinbeck dialogou na elaboração da trama. Por esta razão o segundo capítulo intitulado *Viver e resistir na América moderna* delinea a atuação de sujeitos e de grupos políticos na sociedade americana desde fins do século XIX, que foram os responsáveis por fomentar e pôr em práticas reflexões sobre a lógica que operava o mercado de trabalho, os direitos e auxílios aos mais pobres, assim como a condição social e os direitos das mulheres. Estes indivíduos provocaram reações violentas do Estado e da cultura patriarcal ao questionarem a ordem estabelecida, e durante a Grande Depressão tornaram-se foco de extrema ansiedade social e desejo de que se coibisse tais grupos, principalmente por suas ideias renovadoras acerca dos oprimidos por classe, raça, etnia e gênero.

Conhecendo este quadro de atuação e dissidência – que evidência que os Estados Unidos não eram uma nação coesa e unânime político e ideologicamente – pode-se observar que a reação à estes movimentos e lutas esteve enunciada em diversas produções culturais e nas políticas do Estado norte-americano na década de 30: os indivíduos nunca foram passivos na cultura e na sociedade, daí advém a necessidade de constantemente e por diversos meios, regular e construir modelos ideais de pensamento político e das relações de gênero.

Neste capítulo se dá sequência também ao entendimento do lugar de enunciação histórica de *As Vinhas da Ira*. Por mais que a trama seja bastante verossímil com a realidade histórica dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, trata-se de uma releitura ficcional pelo recurso à analogia da experiência de uma família com a realidade de outras famílias reais em meio às crises econômica e ecológica. Por isso o capítulo apresenta ainda uma verticalização do estudo referente às transformações suscitadas por todo este quadro sociocultural na vida das pessoas, tomando a experiência de sujeitos e famílias reais. Pensamos nele em específico a questão da pobreza feminina, haja vista que é sobre o papel social das mulheres que os discursos sobre gênero veiculados em mídias de massa recaem.

Além disto, finaliza-se neste capítulo o quadro contextual a partir de uma reflexão ancorada nos estudos de gênero para tratar da política estatal do período da Grande Depressão. Esta análise expressa de forma mais clara as idealizações e receios de mudança, tal qual os esforços para manter um ideal de ordem social e de gênero produto de uma sociedade patriarcal que gestou o plano de políticas do *New Deal*. As políticas assistenciais do Estado norte-americano nesta época foram uma das tecnologias de gênero institucionalizadas nos Estados Unidos operando para manter o poder, e com o qual dialogam todos os anseios políticos e sociais que a história *As Vinhas da Ira* dá destaque.

Por conta do realismo descritivo e da sincronicidade histórica, a narrativa que John Steinbeck construiu e John Ford adaptou para o cinema em 1940 tornou-se paradigmática. As duas obras, com suas peculiaridades narrativas, se revestiram de autoridade como “retratos de uma época”, quase sendo considerados como relatos do real e documentos do passado, como se não fossem construções feitas justamente a partir de relações com seu tempo. Por isso o terceiro capítulo desta dissertação, intitulado *Os ciganos da colheita: as tensões do contexto de produção e escrita d’As Vinhas da Ira* se debruça especificamente na análise do romance, para entendermos como foram construídas as representações sobre o feminino e as relações de gênero por parte de John Steinbeck. Detivemo-nos neste capítulo a pensar esta obra a partir de uma relação entre texto, contexto e autoria. Aprofundamos ali a análise considerando a trajetória pessoal do autor que foi determinante para a escrita do romance e os temas que ele priorizou na obra. Se inicia neste capítulo também um percurso analítico no qual *As Vinhas da Ira* é localizado como parte de uma rede de produção e reflexão intelectual e artística na década de 30, que tinha um compromisso e engajamento bastante específico e crítico.

John Steinbeck não produziu apenas o romance aqui analisado, mas também diversos paratextos (livros, reportagens, ensaios, artigos, diários e cartas) que trazemos a análise neste terceiro capítulo e que auxiliam a delinear as representações e os discursos presentes na jornada dos Joad.

As apreciações e críticas direcionadas a esta obra foram impactantes. A partir delas, torna-se mais claro o descontentamento relacionado à verossimilhança da história com a realidade da década de 1930 na Califórnia, bem como as alegorias que Steinbeck construiu para falar de sujeitos e poderes reais em sua leitura. Ao mesmo tempo, tais críticas mostram que não só a simpatia com “os grevistas rurais” e o socialismo pesou contra o autor nesta década. O desgosto com o significado filosófico que os Joad anunciam sobre os papéis sociais de gênero no país modificado pela Crise Econômica são determinantes para entender o que esta obra e suas representações sobre a maternidade e as mulheres significaram para a sociedade patriarcal norte-americana na primeira metade do século XX. Assim, neste capítulo analisa-se também a reação do público leitor a esta obra: o livro foi abertamente condenado, censurado em diversos estados dos Estados Unidos, tendo mesmo sua venda e circulação proibidas. Entendemos que estas reações, favoráveis ou condenatórias da trama de Steinbeck, são sintomáticas de que o conteúdo desta obra também desagradava, quando não mesmo contrariava as crenças e os valores que aquela sociedade patriarcal se esforçava em assegurar. A extensão destas críticas numa sociedade fragilizada pela recessão evidencia, portanto, que a insegurança gerada pela emancipação

das mulheres caminhou lado a lado com as ações e políticas para solucionar as crises econômica e ecológica.

O quarto capítulo, *Um campo de imagens: a produção imagética sobre gênero na Grande Depressão* trata da crítica e em específico da hipótese desta dissertação, de que a diferença entre as histórias do livro e da adaptação fílmica se relacionam aos desejos de controlar as mulheres, seus corpos e seu papel social na sociedade, no casamento e na família.

É importante sublinhar que as duas fontes analisadas são de autoria masculina. Georges Duby e Michelle Perrot observaram em um estudo sobre a figura e a representação da mulher na arte ocidental que, no que eles chamam de “documento figurativo”, isto é, todo tipo de arte visual, as figuras de mulheres foram por séculos utilizadas com uma funcionalidade específica dentro da narrativa visual da representação, sempre condizentes com papéis sociais de gênero vigentes no contexto da produção da obra. Ainda que representadas de diferentes formas e motivações, os historiadores demonstram como no imaginário masculino a figura da musa, da mãe e da sedutora é constante.³⁷

Em face desta questão, o objetivo deste quarto capítulo é contextualizar as produções culturais como *locus* de representação de gênero e como lugares de diálogo com a sociedade e com um verdadeiro campo cultural de mídias de massa no começo do século XX. Assim, neste momento do estudo torna-se claro que as produções culturais não são apenas resultado das vontades e da imaginação de seus realizadores, ou então reflexo ou leituras diretas da realidade histórica que seus enredos narram. Analisamos neste capítulo o campo imagético e audiovisual da década de 30 nos Estados Unidos e o papel político e questionar que norteou estas produções através do tributo ao documentarismo social enquanto questão estética e ideológica. Fazer esta análise do campo cultura evidencia os diversos determinantes que atuam nas elaborações e representações presentes em processos de criação de sentido e identificação, como é o caso do cinema, da literatura e da fotografia, por exemplo, e nos auxilia a pensar contra qual simbolismo e discurso político John Ford dialogou para reestruturar a história dos Joad no cinema.

Procurou-se neste capítulo mostrar que tanto a adaptação fílmica feita por John Ford como o cinema produzido em Hollywood de maneira geral, fazem remissão constante a um discurso naturalizador sobre a feminilidade, a sexualidade, maternidade e sedução. O cinema *hollywoodiano* construiu um sujeito feminino a-histórico em uma retórica que projetou desejos de uma sociedade marcadamente patriarcal. Durante a década de 1930, este cinema reagiu às mudanças e transformações que ameaçavam identidades e instituições como a família além, é claro, da própria ordem patriarcal. Assim, a adaptação

³⁷DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Imagens da mulher**. 1992.p. 17.

fílmica d'*As Vinhas da Ira* é uma evidência de que a cultura faz-se também num campo de disputas em que estratégias simbólicas determinam posições e relações, formas de ser percebido e de se constituir identidades de acordo com classe, raça, gênero e outros marcadores sociais.³⁸ Por isso também analisamos este filme enquanto um texto, com autores que dialogavam seus interesses com um meio histórico e político específico.

Os temas e tensões que o enredo do romance articulou, expressivos na recepção que esta obra teve, demonstram que incômodos latentes e hostis estavam presentes na elaboração de representações sobre as mulheres e da consciência política. Compreender o papel social e propagandístico do cinema *hollywoodiano* da década de 30 e *As Vinhas da Ira* (1940) como parte disto torna claro que o romance de Steinbeck deu um local de evidência e protagonismo moral para as mulheres que se tornaram centro da crítica em uma sociedade patriarcal fragilizada. A análise do local de produção do filme, as mudanças de enredo e forma narrativa que inicia a análise neste capítulo evidenciam principalmente o alerta específico relacionado ao desejo de normatizar as representações e auto-representações das mulheres e do feminino que existiram durante a Grande Depressão.

O quinto e último capítulo, *A itinerância das representações de Vó Joad, Ma Joad e Rosasharn: reconduzindo as boas maternidades para dentro dos limites do mito do amor materno* é destinado ao aprofundamento da análise do romance de John Steinbeck e do filme de John Ford, considerando agora as três mães do núcleo principal da história: Vó Joad, Ma Joad e Rosasharn.

O objetivo deste capítulo é compreender as formas como são (re)construídos os discursos sobre as mulheres no romance e no filme, relacionando a produção destas representações com as tensões político-sociais problematizadas nos capítulos anteriores. Assim, traçou-se em paralelo como cada narrativa reconstrói e aciona estereótipos sobre a mulher, a feminilidade e a maternidade utilizando valores morais “universais” como duas formas distintas de reação à modernização da sociedade. Ademais, a partir deste paralelo entre as duas formas narrativas, ficam claras como as inseguranças e os medos daquela sociedade patriarcal em recessão não se relacionavam somente à ameaça contra a ordem política vigente, isto é, o capitalismo liberal, mas também contra os novos lugares conquistados pelas mulheres na família e na sociedade.

Para finalizar, o que impulsiona está pesquisa é demonstrar que as representações de gênero e da Mãe na cultura ocidental não são neutras. É uma perspectiva fundamental, haja vista que principalmente nas narrativas melodramáticas existe uma exibição contínua de mulheres como indivíduos secundários e complementares de instituições idealizadas. Constantemente as mulheres aparecem em posições subalternas e secundárias na cultura

³⁸ CHARTIER. Roger. Op. Cit. 1991. p. 18

ocidental: são parte integral de um discurso, parte do olhar. São parte do que é dito por um Outro para reafirmar sua própria identidade e superioridade, que podemos dizer que é masculina e essencialmente branca e heterossexual.³⁹

As mulheres estão em todos os locais, mas como constituintes de estereótipos a-históricos e masculinistas: são mães, avós, filhas, namoradas, prostitutas, amantes. Figuras idealizadas e em conformidade com a cultura androcêntrica e os interesses desta cultura em determina época. Dificilmente são sujeitos agentes e quando o são suas representações suscitam reações raivosas, condenatórias e maculadoras de suas imagens.

Por isso, acreditamos ser de suma importância compreender como estas construções de gênero operam na cultura de massa, principalmente no recorte temporal escolhido, relativo a uma época histórica singular, mas relativo aos medos e anseios reiterados na vida contemporânea: o risco que a ordem econômica liberal se rompa, sofra grandes fissuras e leve milhões de indivíduos para a pobreza e a guerras é plausível. Este não é apenas um medo da sociedade estadunidense, é um receio coletivo de um mundo interligado economicamente. Consideramos que seja essencial entender como o discurso sobre a feminilidade e as operacionalizações sobre a representação do amor, vontade, direitos, responsabilidades e liberdade das mulheres funcionam em momentos de abalo da ordem liberal e da família.

O uso retórico de “verdades naturais” e do “irredutível” sobre os gêneros costuma mostrar-se extremamente violento, coercitivo e intimidador em momentos de fragilidade política e econômica, ou de crise. As minorias sexuais, de gênero, étnicas, raciais e culturais costumam ser as primeiras a se tornarem objeto do reacionarismo e não é raro que a elas sejam imputadas responsabilidades e culpas. Portanto, quando refletimos sobre as mulheres e a maternidade nesta dissertação, refirimo-nos ao simbolismo da alteridade na sociedade patriarcal e que precisa ser mudado. Discursos violentos ou naturalizantes sobre as mulheres tendem não só a imputar responsabilidades e culpas – como a maternidade -, como também excluem pessoas e grupos sociais inteiros: eles não têm seus direitos reconhecidos, apenas são dignos de uma piedade quando muito. O propósito não deixa de ser também o de evidenciar quais elos e lugares comuns os discursos reacionários e conservadores tendem a se direcionar nestes momentos de transformação.

³⁹ KAPLAN, E. Ann. **Motherhood and representation: The mother in popular culture and melodrama**. Routledge, 2013. p. 14

CAPÍTULO 1. O CAMINHO ATÉ OS TEMPOS DIFÍCEIS.

Got a one-way ticket to the promised land
You got a hole in your belly and gun in your hand
Sleepin' on a pillow of solid rock
Bathin' in the city aqueduct
The highway is alive tonight
Where it's headed everybody knows
I'm sittin' down here in the campfire light
Waitin' on the ghost of Tom Joad

- Bruce Springsteen, The Ghost of Tom Joad.

Nos estudos e revisões sobre o século passado, os acontecimentos de 1929 nos Estados Unidos da América, bem como as consequências que se estenderam por toda a década seguinte, são bastante significativos. A Grande Depressão foi a primeira recessão econômica na época das mídias e comunicação de massas, por isso largamente documentada. As tensões daquela época, entretanto, carecem de estudos mais verticalizados. A fome, as multidões de desempregados, de famílias em vulnerabilidade socioeconômica e o contingente migracional interno são alguns dramas reveladores da situação social de um país inteiro e não casos pontuais e singulares.

A despeito do otimismo e crescimento econômico das décadas anteriores, a crise de 1930 evidenciou que as desigualdades, lutas sociais acirradas e a miséria generalizada foram o custo do crescimento econômico desenfreado. À vista dessas tensões, a década de 30 foi também um período marcado pelo acirramento e a visibilidade de racismos, preconceitos sociais e movimentos civis que agravaram as contradições do *American way of life*.

Concomitante à imensa crise que inaugurou esta década, os Estados Unidos passaram por catástrofes ecológicas e ambientais que serão igualmente objeto de análise nesta dissertação. Conhecidas como as *Dust Bowl*, essas “taças de poeira” foram fenômenos ambientais que também se somaram às mudanças, aos medos e anseios originados do *crash* de 1929.

Livros e filmes funcionam como expressões privilegiadas de representações da realidade por serem produzidos a partir de um constante diálogo com seu contexto. O romance e o filme *As Vinhas da Ira* reconstroem estes episódios tão marcantes para a memória coletiva e histórica. São ainda dois exemplos do potencial dos produtos culturais em construir leituras da história: a história da perda da terra e da jornada para a Califórnia da família Joad são evocações das diversas mudanças que ocorriam na sociedade estadunidense que se iniciaram ou tomaram maior proporção em virtude da sobreposição das crises econômica e ecológica.

O objetivo deste capítulo é apresentar o cenário a partir do qual as fontes da dissertação foram produzidas. Trata-se de construir um quadro social e econômico dos Estados Unidos até a década de 1930, demonstrando também a presença e a atividade feminina na formação da moderna América, que é um esforço e uma revisão essenciais para problematizarmos as representações dos gêneros construídas na literatura e no cinema. Entendemos que estas duas obras são produtos não apenas do contexto histórico da década de 1930, mas também da subjetividade de seus realizadores, John Steinbeck e John Ford, nascidos na virada do século XIX para o XX. Por isso, é mister conhecer este cenário social americano do começo do século passado.

Seja qual for o ponto de partida para analisar a história norte-americana no século XX, um fato é inegável: foi a virada de século o momento que garantiu aos Estados Unidos seu posto de potência econômica e política. Tendo isto em vista, o início deste itinerário de pesquisa parte da necessidade de colocar em perspectiva as origens, que datam ainda de século XIX, das principais transformações na economia, sociedade e na política estadunidense.

Na sequência vamos nos ater especificamente à conjuntura histórica da Década de 1930, para sondarmos as mudanças que se anunciavam então, mudanças estas com as quais o enredo d'*As Vinhas da Ira* se imbrica. Considerando que em muitos estudos sobre a história social dos Estados Unidos, as *Dust Bowl* e o rastro de fome e destruição que elas deixaram são tratados como assuntos secundários, “domésticos”, em face à macroeconomia e às relações externas do país, tratamos aqui destas duas crises em paralelo. Buscamos fazer uma reflexão sobre as especificidades sociais destes momentos críticos partindo da própria trama literária e fílmica de *As Vinhas da Ira*: tais obras pensam especialmente o meio rural, marcado pelo êxodo de milhares de famílias para o Oeste dos Estados Unidos, um tema muitas vezes minimizado ou mesmo esquecido frente ao novo panorama da fome e pobreza nos grandes centros urbanos. Pensar a Grande Depressão e as tempestades de areia que ocorreram na década de 1930 é fundamental também para compreendermos a sociedade e o impacto da crise na permanência dos históricos problemas do país, como o racismo, a xenofobia e a desigualdade de gênero.

1.1 Das heranças do século XIX e da presença das mulheres: o país que encontra a Depressão Econômica.

Nas décadas finais do século XIX e início do século XX, transformações, rearranjos e inovações sem precedentes modificaram a forma como a cultura, a sociedade, o trabalho, a política e os próprios indivíduos se relacionaram no mundo ocidental. Novas ideias e concepções, seja na filosofia, nas artes e/ou nas ciências foram alicerçadas nesta passagem de século. Foram responsáveis por transformar a relação dos indivíduos com seu meio, reconstruindo sentidos nos processos históricos e nas identidades de gênero - formando, portanto, alguns dos traços com os quais até nos dias atuais nos identificamos. Foi um período em que alteridades e identidades foram edificadas. Ideais, arquétipos e essencializações sobre família, maternidade, o masculino, o feminino, a política, o trabalho, o sexo e os direitos civis (para citar só alguns) se codificaram nesta época, fornecendo símbolos e referências para o século XX.

Todas estas instituições, saberes, imagens e construções sociais que se formaram neste período sem dúvida influenciaram a vida das mulheres, que foi radicalmente transformada pela experiência da modernidade.⁴⁰ A industrialização e o surgimento das metrópoles, a modernização do campo, as mudanças na família, a vida pública e as novas formas de relação com o tempo-espço – além da essencial questão da cultura popular e da formalização das mídias de massa -, reconstruíram e transformaram lógicas identitárias, no qual um modelo de feminilidade se estabeleceu e codificou.⁴¹

Fato é que seria ingenuidade tomar o processo de urbanização e formação da mão-de-obra operária, por exemplo, como algo que agiu da mesma forma sobre homens e mulheres. Tais poderes e discursos operaram de diferentes formas de acordo com as hierarquias de classe, raça e gênero, o que nos permite afirmar que a experiência destes “tempos modernos” não resultou em sujeitos universais. Longe disso: diferentes tecnologias e modelos de gênero e sexo atuaram na transformação da subjetividade de homens e mulheres.

Logo, não cabe analisar a experiência feminina em uma determinada época a partir de modelos gerais sobre os indivíduos, ou tomando as representações e discursos culturais produzidos como representantes fidedignos da relação entre os gêneros.⁴² É necessário pensar no hiato produzido pelas análises estruturais: as mulheres estão frequentemente

⁴⁰ Rita Felski em seu estudo delimita ao *fin de siècle* europeu a partir de uma análise literária. Portanto, considera as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX para analisar obras da literatura modernista da Inglaterra, França e Alemanha que construíram um mundo moderno atrelado à idealizações e desejos dos homens e de uma sociedade patriarcal.

⁴¹ FELSKI, Rita. **The gender of modernity**. Harvard University Press, 2009. P. 21

⁴² FELSKI *Op. cit.* 2009.

ausentes destas análises, ou representadas a partir de imagens e discursos firmados em numa ótica e num imaginário masculino.⁴³ Pensando o mundo do início do século XX somente a partir destes estudos macroestruturais (ou mesmo considerando alguns trabalhos mais recentes que utilizam produções culturais para pensar este passado⁴⁴), a modernidade está centrada no masculino: são textos, representações e reflexões que ao oferecerem uma teoria geral da modernidade, a construíram a partir do olhar e dos desejos dos homens e de uma sociedade patriarcal.⁴⁵

Para a historiografia feminista dedicada ao estudo das mulheres e das identidades sexuais e de gênero, a análise das imagens, representações e discursos construídos sobre o feminino naquele período de industrialização e modernização técnica da sociedade são fundamentais para entender como as normas de gênero no século XX foram organizadas para o interesse de uma coletividade de homens. Isso implica afirmar que a função social das mulheres como esposas e mães, e mesmo a regulamentação de seus direitos foram pensados em função de idealizações masculinas, tomando o pressuposto de que era dever e função das mulheres responder e se comportar de acordo com o “natural” do sexo feminino, a maternidade, o cuidado, o espaço doméstico.⁴⁶

No final do século XIX, tal concepção determinista sobre as mulheres como exclusivas peças de reprodução e zelo familiar já havia começado a sofrer intensas críticas. A partir das tensões e contradições que marcaram este novo mundo do trabalho, do lazer, da política e da cultura, progressivamente o indivíduo e a vontade individual passaram a fazer parte e dialogar com este mundo do público e do privado.⁴⁷ Também a pluralidade de identidades com as quais as mulheres podiam se reconhecer multiplicou-se: tornaram-se mães, trabalhadoras, celibatárias, emancipadas, que de formas plurais e diversas, anunciaram o início da dissolução dos espaços tradicionais do feminino e do masculino. Anunciaram ainda novas formas de maternidade, de luta política e alguns dos enfrentamentos pelos quais as mulheres viveram as identidades sexuais e de gênero no século XX.⁴⁸

Nos Estados Unidos da América, nação onde os realizadores do romance e do filme de *As Vinhas da Ira* nasceram e se formaram intelectuais e artistas justamente nesta virada de século, esta metamorfose das relações culturais, sociais e de gênero não passaram despercebidas. Usando por vezes uma diferenciação retórica entre um passado obsoleto e

⁴³ *Idem*, p. 21

⁴⁴ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Editora Companhia das Letras, 2007.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 16

⁴⁶ FRAISSE, Geneviève et al. **História das mulheres no Ocidente: O século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991. p. 12

⁴⁷ *Idem*, p. 12

⁴⁸ DUBY, Georges; PERROT, Michelle. História das mulheres no Ocidente: vol. 5, O Século XX. **Porto: Edições Afrontamento/São Paulo: EBRADIL**, 1995. p. 27

feminino e um futuro masculino e tecnológico, este período torna claro como as políticas de gênero têm um papel central na modernidade, e como este mesmo processo foi dialógico: a modernidade também colocou em curso remodelações na empreitada cultural de inscrever gêneros aos corpos.⁴⁹ Na nação norte-americana, este período de mudança extrema se iniciou em 1865, com o fim da Guerra Civil que suscitou grandiosas e permanentes mudanças na sociedade.

Iniciar esta análise que temporalmente reflete acerca dos problemas e transformações das identidades de gênero durante os anos de 1930 e início de 1940 com um recuo temporal até o fim do século XIX pode parecer um tanto distante. Entretanto, para pensarmos nas produções culturais e nos discursos de normatização de gênero durante a recessão econômica do século XX, se faz necessário conhecer a nova sociedade que se anunciou após a Guerra Civil americana.

Considerando a trama do romance de John Steinbeck sobre a família Joad, o eixo central da história se desenvolve como decorrência da Grande Depressão nos Estados Unidos. Ali, acontecimentos econômicos e ecológicos foram os causadores das tristezas e misérias que afligiam os Joad durante toda a trama. Portanto, pensar a industrialização da economia e da agricultura, o surgimento das metrópoles e a emergência de novos encontros de identidades étnicas e culturais nos Estados Unidos (por conta do êxodo rural e da imigração europeia e asiática) é fundamental para refletirmos sobre as tensões e anseios que os norte-americanos vivenciavam às vésperas da crise econômica de 1930, e que ressoam também na forma como as mulheres e seu papel social de gênero foram tensionados e representados na cultura da sociedade patriarcal.

Eric Hobsbawm em sua análise sobre as origens e fundamentos do século XX vê que a história da economia mundial após a Revolução Industrial é o retrato de um aceleração do progresso técnico, do contínuo, embora irregular, crescimento econômico, e de uma crescente globalização e intercâmbio dos processos de trabalho e produção.⁵⁰ O processo de modernização dos Estados Unidos da América na virada do século XIX para o século XX, do ponto de vista da economia e política, é um exemplo dessa dinâmica de modernização apontada por Hobsbawm.

⁴⁹ Diferente dos valores masculinos que foram relacionados com a própria lógica do mundo moderno (a força, a evolução, o trabalho, a tecnologia, a razão), segundo a pesquisadora feminista Rita Felski é comum encontrar alegorias na literatura e nas artes europeias deste *fin de siècle* que retratam o progresso e o desenvolvimento utilizando figuras femininas para representar o ultrapassado. Sentimentos e vontades das mulheres tornaram-se ambivalentes neste período de mudança paradigmática. Eram a representação da nostalgia, dos sentimentos e de um passado dourado. Ao mesmo tempo tais imagens sobre o feminino desempenharam um papel central nas representações dos medos, ansiedades e imaginações sobre a "era moderna". (FELSKI, 2009. p. 19)

⁵⁰ HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 92.

As transformações em direção ao avanço industrial experimentadas pela sociedade e a economia estadunidense entre 1870 e a Primeira Guerra Mundial foram responsáveis pelo papel de destaque e competitividade dos Estados Unidos perante outras potências mundiais deste período, como Grã-Bretanha e Alemanha.⁵¹ Todavia, o aburguesamento da sociedade e o desenvolvimento do mercado capitalista também tiveram como efeito o acirramento, ou o delineamento, de preconceitos e segregações de classe, gênero e raça, bem como a precarização do trabalho e a formação de *corpus* de resistência e luta contrárias à exploração econômica e à dominação sexual.

O cenário de quatro anos de combates num país polarizado entre o sul escravocrata e o norte adepto do trabalho livre foi o grande incentivador da criação de indústrias voltadas para a produção bélica, que garantiram a sobrevivência da economia mesmo em um país dividido. As dimensões deste conflito garantiram o enriquecimento de empresários, e também o acúmulo de capital para que o sistema industrial que estava se constituindo em meio a esta situação política extrema pudesse se diversificar e investir em outros setores posteriormente.⁵²

A virada do século foi, assim, o período de transformação de uma América essencialmente rural, não-mecanizada e sem fronteiras geográficas definidas, para uma nação industrial, de mão-de-obra operária, reconhecida perante às outras potências do período e em crescente urbanização.⁵³ Neste panorama de mudanças, o governo estadunidense consolidou a economia capitalista de monopólio industrial, baseada em políticas favoráveis, abundância de matéria-prima e mão-de-obra barata, que permitiram aos Estados Unidos tornarem-se a maior potência econômica do século XX.⁵⁴

Quase todas as condições deste período foram favoráveis à formação de indústrias de grande porte e à urbanização do país: as novas populações urbanas que passaram a existir nesta época precisavam de bens de consumo; as transformações no campo, com a progressiva mudança para a agricultura de monocultivo, exigiam o uso de maquinário e implementos. Todos, nos campos e nas cidades, precisavam de transporte e combustível. Assim, a riqueza produzida por este ciclo gerou novas demandas de indústrias, que por sua vez precisavam de mais máquinas e mais mão-de-obra.⁵⁵

⁵¹ KARNAL, Leandro. *et al.* **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p. 171.

⁵² JENKINS, Philip. *et al.* **Breve história de Estados Unidos: Quarta edição**. Madrid: Alianza Editorial, 2015. p. 234

⁵³ LEE, Brian. REINDERS, Robert. **A perda da inocência: 1880-1914**. In: BRADBURY, Malcolm (Ed.). Introdução aos estudos americanos. Forense Univ., 1981. pp. 224-225

⁵⁴ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, p. 176.

⁵⁵ SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. **Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 218.

Um novo país se formava, para homens e mulheres. Foram transformações em que mesmo as identidades passaram a ser ressignificadas: os americanos passaram a ser identificados com o progresso tecnológico⁵⁶, as novas invenções e o mercado.⁵⁷ Todas estas mudanças tornaram-se também parte de uma construção idealizada do que era ser cidadão norte-americano: fazer o “sonho norte-americano” e ter “valores norte-americanos” eram terminologias identitárias que circularam e construíram-se simbolicamente nesta época, refletindo os valores, reivindicações e os desejos de uma nação imaginada, essencialmente branca e de uma elite econômica. O acesso a iluminação elétrica nas cidades, os telégrafos, o telefone e diversos outros serviços e produtos domésticos ajudaram a formar este desejado imaginário de prosperidade para os Estados Unidos, que assegurou a confiança do mercado e do capital estrangeiro para investir no país e que levou milhões de pessoas a América.⁵⁸

Por isso as trocas e lógicas de operação que coexistiram neste período não trataram unicamente destas esferas da política e da economia. A cultura também tem um papel essencial neste período do estabelecimento das mídias e produtos para uma massa letrada e com capital aquisitivo, tema que abordaremos mais adiante neste estudo. Certamente, todas estas exigências intrínsecas de mudança que marcam a modernidade foram também impulsionadoras para que mulheres repensassem seus comportamentos e ultrapassassem os limites a elas impostos, permitindo que incursões em terrenos que antes pareciam inacessíveis.⁵⁹

Este país moderno e plural é sensível a nós muitas vezes através de produções culturais que se espelharam e dialogaram com este período de mudanças e crescimento econômico para construir suas histórias. A partir de romances como *O Grande Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald, vemos as décadas de acumulação de lucros deste sistema capitalista expressos em uma riqueza urbana, de festas regadas com *champagne Moët & Chandon*, além da liberdade permitida por automóveis e simbolizada ainda numa arquitetura de grandes arranha-céu, na expansão do mercado de luxo e na *art déco*.

⁵⁶ No começo da Guerra Civil em 1861 os Estados Unidos estavam muito atrasados em relação às nações industrializadas. Já em 1900 o país estava produzindo mais que as três maiores nações do mundo juntas (Grã-Bretanha, França e Alemanha). A ligação do país pelas ferrovias também colaborou para aumentar a produção industrial, além do que interligou as áreas do país, tirando regiões do total isolamento e promovendo a infraestrutura de cidades. A historiografia considera que os progressos da segunda metade do século XIX abrangem toda indústria, mineração, agricultura, transporte e comunicação. Trata-se, portanto, de uma mudança da sociedade como um todo. (DIVINE et al, *Op. cit.*, p. 399-412)

⁵⁷ LEE; REINDERS. *Op. cit.*, 1981. p.223.

⁵⁸ DIVINE et al, *Op. cit.*, p. 400.

⁵⁹ FRAISSE, Geneviève. PERROT, Michelle. Modernidades. p. 499. In: FRAISSE, Geneviève et al. **História das mulheres no Ocidente: O século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991.

O surgimento das grandes metrópoles, algo simbólico dos Estados Unidos, tem responsabilidade nesta transformação cultural e social da virada do século. Antes da Guerra Civil a quantidade de pessoas vivendo em cidades neste país era de apenas um sexto do total - e mesmo assim, considerando apenas localidades com 8 mil habitantes ou mais. Em 1900 a proporção entre campo e cidade já era de um terço; em 1920, a metade.⁶⁰ O número de habitantes em cidades como Nova York, Chicago e Boston triplicou na época do estabelecimento de fábricas e indústrias, e novas cidades com centenas de milhares de pessoas, como Los Angeles, Seattle, Denver e Atlanta surgiram praticamente do zero nesta mesma conjuntura.⁶¹

A causa deste adensamento populacional em tão curto tempo deve-se muito à imigração e à migração interna em busca de trabalho direcionada às metrópoles, contribuindo para o crescimento dos centros urbanos e industriais, e aproximando em convívio múltiplas culturas, perspectivas políticas e sociais. O desejo de trabalho e mudança de vida fomentava um trânsito interno de pessoas nos Estados Unidos, e o colocou como um destino em evidência para cidadãos de outros países.

A questão do trabalho e da necessidade de trabalhadores não era algo novo neste período. No sul dos Estados Unidos no começo do século XIX o sistema econômico essencialmente agrário solucionou a questão da força de trabalho necessária para o cultivo de algodão e fumo adotando o trabalho escravo.⁶² No final do século, a questão da necessidade de mão-de-obra barata para o trabalho nas indústrias foi resolvida com o emprego desta massa populacional que vinha migrando tanto do campo quanto de outras nações. Assim, os novos habitantes destes grandes centros urbanos eram migrantes das fazendas e pequenas cidades do interior dos Estados Unidos, ou estrangeiros recém-chegados.

Se relaciona ainda como causa a esse trânsito a progressiva industrialização do campo (que não requeria mais tanta mão-de-obra empregada no cultivo dada a substituição do trabalho braçal pelo maquinário) uma crescente situação de desemprego e pobreza que impeliu as populações rurais norte-americanas para as cidades nesta virada de século, por conta já da flutuação dos preços causada pelo interligamento da economia mundial. A entrada de imigrantes estrangeiros no país tem razões mais específicas. A maior parte deste

⁶⁰ DIVINE *et al*, *Op. cit* p. 427.

⁶¹ Entre os anos de 1880 e 1910, a população em Nova York, Chicago e Boston aumentou quase três vezes - somente em Nova York, o aumento foi de 3 milhões de pessoas. Nas cidades que se firmaram como novos centros urbanos no período, como Los Angeles, Denver e Atlanta, o aumento populacional em 30 anos foi uma experiência quase traumática se pensarmos em números: apenas tomando a cidade de Los Angeles como exemplo, no ano de 1880 a população era de 11.183 pessoas, e em 1910 este montante já saltou para 319.198. Em 1880, 28% da população vivia em áreas urbanas. Em 1910, a taxa já é de 44%. (LEE; REINDERS. *Op. cit.*, 1981. p.223.)

⁶² BURCHELL, R. A. GRAY, R.J. A Fronteira de Colonização Oeste. In: BRADBURY, Malcolm (Ed.). **Introdução aos estudos americanos**. Forense Univ., 1981. p. 148

contingente populacional específico saiu de seus países por conta de perseguições religiosas, guerras ou fugindo da fome. Entre 1870 e 1900, 20 milhões de europeus e asiáticos foram para os Estados Unidos obstinados pelo sonho de “fazer a América”. Nesta mesma época 75% da população dos grandes centros urbanos estadunidenses era composta por estrangeiros ou descendentes de uma primeira geração.⁶³

A possibilidade deste enredamento entre força de trabalho barata e uma reconfiguração demográfica urbana deve-se, na análise do historiador John Luckas, a uma condição *sine qua non*: sem a ferrovia e os navios a vapor não haveria esta imigração em massa, tampouco a industrialização e o surgimento de metrópoles nesta virada de século.⁶⁴ As máquinas não foram só responsáveis pelo fluxo migratório nacional e internacional. Foram também o fator determinante para o estabelecimento de novas formas de relações de trabalho no fim do século XIX.

Vemos, portanto, que uma nova sociedade se reinventa nesta virada do século, para homens e mulheres. Os Estados Unidos não se tratavam mais de um país formado por uma população rural, isolada e independente das flutuações externas da economia, desenvolvendo relações culturais e de mercado em cidades e vilas com poucos milhares de pessoas. Tratava-se de milhões de indivíduos de diferentes línguas, culturas, valores e anseios, estabelecendo novas trocas numa nação industrial e agrária interligada com trocas mundiais.

Pensando esta modernidade norte-americana que conhecemos também a partir de filmes como *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin, temos que lembrar que apesar de toda a riqueza econômica interna gerada neste período de *boom* industrial de fins do século XIX, a vida para os operários e operárias não era fácil por diversos motivos: jornadas de trabalho extenuantes, baixos salários, poucos dias de descanso, trabalhos arriscados e à mercê de doenças endêmicas são marcas deste novo país. Independente de gênero e idade, os salários dos operários da rica nação eram muito inferiores ao necessário para se preservar uma qualidade digna de vida, e não existiam benefícios ou direitos efetivos que os protegessem das demissões e dos acidentes.⁶⁵

Assim, toda uma nova roupagem da alteridade, tanto no trabalho, quanto na estrutura social norte-americana se fez na virada do século XIX para o XX.⁶⁶ Pensando o que realmente foi alarmante e problemático durante a Grande Depressão, isto é, a quantidade de desempregados e a pobreza que a Crise gerou, o surgimento de uma nova classe de trabalhadores assalariados composta por milhões de pessoas é essencial dentro deste

⁶³ LEE; REINDERS. *Op. cit.*, 1981. p. 229

⁶⁴ LUKACS. *Op. cit.*, 2006. p. 109

⁶⁵ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, 2007. p. 177

⁶⁶ DIVINE *et al.*, *loc. cit.*

quadro de transformações e reajustes que garantiram que os Estados Unidos da América iniciassem o século XX sendo efetivamente uma nação industrial liberal, regulada pela economia internacional, como hoje conhecemos.⁶⁷

Pensando estas reformulações de que falamos e como os indivíduos reagiram a elas, é importante pensar que a nova vida que aos poucos se configurou na América não facilitou, em escala alguma, o estabelecimento dos migrantes internos vindos das zonas rurais, tampouco da multidão que atravessou o Atlântico. O inchaço dos centros urbanos em tão curto período de tempo se refletiu na criação de guetos, favelas e cortiços que contrastavam com as mansões e palácios de multimilionários surgidos neste momento de apogeu da economia.⁶⁸

Pensamos até aqui em um quadro histórico e social com mudanças muito grandes, reformuladoras de relações e formas de ser. Para o historiador Robert Divine, estas mudanças tão significativas modificaram a própria mentalidade sobre o trabalho, as relações sociais e a vida. Ele afirma:

Entre todos os grupos, a industrialização quebrou os velhos padrões, inclusive hábitos e mentalidade do trabalho. Ele obrigou as pessoas a “adaptar velhos sistemas de trabalho a novas rotinas e desagradou àqueles que estavam acostumados às formas pré-modernas de trabalho”. Homens e mulheres recém-chegados das fazendas não estavam habituados à disciplina das fábricas. Acostumados a trabalhar ao ar livre, passavam a fazer o seu trabalho entre quatro paredes, guiavam-se pelo relógio em vez de pelos movimentos do sol e seguiam os ritmos do mercado em vez das épocas naturais das estações do ano. Tinham supervisores hierárquicos e regras rígidas. O trabalho de empreitada regulava os salários e havia a permanente escravidão ao relógio.⁶⁹

Frente a isto, para os historiadores Brian Lee e Robert Reinders esta época dos Estados Unidos é considerada também como a época da “perda da inocência” a respeito do que o progresso podia propor.⁷⁰ Assim, vemos até aqui o delineamento dos Estados Unidos da virada do século no qual novas formas de se ser homem e mulher se edificam ocorreram e dialogaram em uma nação plural, com diversidade étnica, cultural e política.

Todo este quadro de crescimento econômico e industrial, diversificação e transformação do mercado de trabalho e das relações socioculturais foi reconhecido pela historiografia especializada como a Era Progressista, ou a *Golden Age* - a Era Dourada dos Estados Unidos da América.⁷¹ Parece um tanto exagerado nomear esta conjuntura como

⁶⁷ JENKINS, *Op. cit.*, p. 267

⁶⁸ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, p. 280.

⁶⁹ DIVINE *et al*, *loc. cit.*

⁷⁰ LEE; REINDERS. *Op. cit.*, 1981. p. 223

⁷¹ O termo historiografia especializada refere-se aos estudos dedicados especificamente à história dos Estados Unidos. Observamos que o uso de terminologias, tal qual Era Progressista, é comum tanto para estudos que consideram análises macro-estruturais, quanto para estudos dedicados à

uma era *dourada* ou de progresso, visto que da perspectiva social, política e econômica de modernização acelerada, extrema exploração dos trabalhadores e relações sociais conflituosas também existiram. Entretanto, a referência a esta época como progressista se deve ao pensamento político dominante no período, que se expressava justamente no entusiasmo pelo progresso e a mudança no nível econômico, político e social.

Para o historiador John Luckas o progressismo político tinha o intento de reagir contra os efeitos morais do industrialismo na sociedade norte-americana, uma religião cívica que visava o estabelecimento de valores de um suposto “norte-americanismo” (nas palavras do autor) em todas as esferas sociais.⁷² Movidos por esta crença em uma identidade nacional essencialista, os progressistas influenciaram em reformas que buscava o desenvolvimento da nação e da sociedade, pressionando o governo pela melhoria das leis sobre as condições de trabalho, dos direitos das mulheres e dos serviços para a população economicamente vulnerável.⁷³

Assim, mesmo com sinais contrários e dissidentes, o pensamento progressista dominou o imaginário político norte-americano entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial. Seus princípios apoiavam-se na crença de que a própria sociedade, através da união, seria capaz de reformar a si própria⁷⁴, recorrendo à responsabilidade social e à investigação científica para solucionar todo os problemas que se manifestavam em decorrência da construção do caminho do progresso.⁷⁵

Estes problemas não foram poucos. Algo característico de momentos como este, em que a sociedade vivencia experiências singulares que modificam seus hábitos e o mundo com o qual se identificam, é o acirramento de posicionamentos reacionários e temerosos às mudanças que se anunciam. As tensões e preconceitos de classe em cenários como este se somaram às mudanças sociais possibilitadas pela mobilidade interna, pelo maquinário

História Cultural ou os Estudos de Gênero. Aqui pensamos Era Progressista como uma referência temporal e do pensamento intelectual de uma parte da história dos Estados Unidos entre o fim do século XIX e o começo do século XX.

⁷² LUKACS, John. **Nova República, Uma: história dos Estados Unidos no século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 33

⁷³ DIVINE *et al*, op. cit., 1990. p. 483.

⁷⁴ Este ideário da reforma do corpo e dos valores sociais não aparece pela primeira vez neste período de transformações promovidas pela modernização social. Discursos religiosos protestantes tiveram desde 1830 um local de destaque político, pregando em favor de uma renovação moral e religiosa dos indivíduos e da sociedade. Desejando que todas as instituições sociais e políticas alcançassem a perfeição cristã, livre dos pecados coletivos como o uso de bebidas alcoólicas, a guerra e a escravidão, esta luta religiosa não pode ser compreendida como de pouca expressão social. Estes intentos reformistas conseguiram dar uma unidade cultural à nação norte-americana pela opinião nacional em torno de questões morais a favor da família. Em grande parte efetivada pela participação de mulheres, era em muito uma luta contra o alcoolismo e os jogos, bem como a toda manifestação que fosse imoral, viciosa e contrária à família. (DIVINE, Robert A. *et al*. 1990. p. 237)

⁷⁵ *Ibidem*, p. 482

massivo das indústrias e do campo, bem como as tensões culturais de diferentes povos e etnias que conviviam e trabalhavam juntos.

Por isso, este foi também o período de manifestações civis e do reavivamento de preconceitos e sentimentos xenófobos por parte dos cidadãos que se consideravam autenticamente americanos, face ao cenário urbano de pluralidade cultural e étnica. A ansiedade sobre os “de fora” se refletiu em manifestações que demandavam a criação de legislação tratando do ingresso de estrangeiros no país e, em seu ápice, nos anos 1920, as reações xenófobas culminaram com extradições e com leis que chegaram a homologar cotas para a entrada de estrangeiros na América por meio do favorecimento de algumas nacionalidades em detrimento de outras.⁷⁶

A afirmação de que a modernização dos grandes centros urbanos promoveu o acirramento de tensões sociais, um desenvolvimento tecnológico sem precedentes e o a existência manifestações culturais e artísticas são exemplos de novas tendências que compõem esta constelação do que chamamos de tempos modernos. Porém, o medo das mudanças não foi relativo somente aos trabalhadores e estrangeiros: ele também se fez presente face às mulheres. Campanhas pela proteção moral de jovens mulheres datam nos Estados Unidos desde o início da urbanização e industrialização. Reformistas apreensivos, descontentes com o alcance da moral religiosa neste assunto, passaram a exigir do Estado campanhas e regulamentações para controle da sexualidade de mulheres jovens e solteiras. Tal ansiedade comprova que a classe média norte-americana temia o que as amplas mudanças sociais podiam causar na moralidade esperada das jovens trabalhadoras.⁷⁷

A principal das preocupações que moveram estes reformistas foi a de que a nova liberdade das mulheres propiciada pelo acesso ao mundo público como trabalhadoras assalariadas, fora do espaço doméstico e do controle familiar, pudessem favorecer novas sociabilidades que possibilitassem a autonomia feminina. Tal liberdade suscitava os temores relativos à sexualidade das mulheres antes do casamento ou a atividade sexual entre duas mulheres.⁷⁸

Entendemos aqui que o que todo este medo sobre a emancipação ou da liberdade dos corpos femininos demonstra é, em primeiro lugar, o uso do Estado e das legislações como tecnologias de gênero afim de normatizar a feminilidade de acordo com valores hegemônicos, mantendo o binarismo sexual e as idealizações e fantasias de poder daquela sociedade patriarcal. Outra questão é o temor que a mudança nas relações sociais e de

⁷⁶ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, 2007. p. 154.

⁷⁷ ODEM, Mary E. **Delinquent daughters: Protecting and policing adolescent female sexuality in the United States, 1885-1920**. Univ of North Carolina Press, 2000. p. 1.

⁷⁸ *Idem.* pp. 2-3

trabalho causavam, pois foram potenciais formas de se abalar o poder e controle de homens e mulheres das classes privilegiadas.

Por isso, apesar nas transformações e novidades do começo do século – as novas cidades, a nova vida e relação com o trabalho para homens e mulheres, o novo meio rural mecanizado -, no que diz respeito as relações de gênero, o século XX foi reprodutor de antigas tendências, de discursos da diferença e ideologias sobre a ação dos corpos de homens e mulheres adaptados às novas circunstâncias. É considerando estes avanços que para a historiadora Rose-Marie Lagrave, existiu um *leitmotiv* no século XX para o gênero e o sexo feminino. Ela diz:

Uma educação e um trabalho para as mulheres, sim, mas sob a vigilância e sob condições, com a reserva de que nenhuma consequência daí resulte para a família, com a reserva de elas se manterem naquilo que é *aceitável* para as mulheres em cada época, com a reserva de que não criem problemas à escassez e à excelência dos títulos e dos postos ocupados pelos homens. Trata-se então de inculcar, desde a escola primária e na família, nos rapazes e nas raparigas, dois sistemas de disposições diferentes que pouco a pouco se encarnarão em dois sistemas de posições separadas no trabalho. O século XX escreveu portanto a história da entrada maciça das mulheres na educação e no salariedade, mas eivada de uma desigualdade das possibilidades escolares e da não miscibilidade das profissões. *Ele continua assim a escrever, através de variações mas também de invariantes, a história da vulgar segregação.*⁷⁹ (Friso nosso)

Estamos aqui compondo uma rede de elementos que formam a América moderna e a sociedade durante a Grande Depressão, e pensar o que isso significou para o gênero e o sexo feminino é uma questão singular. Refletir o que estas novas dinâmicas que se ligam ao mundo do trabalho anunciam, é para a também historiadora Joan W. Scott, tomar ainda o evidente reconhecimento de que a mulher como trabalhadora não é uma invenção desta época, do capitalismo industrial: desde séculos antes elas ganharam seu sustento e de seus familiares exercendo ofícios como fiandeiras, costureiras, rendeiras, trabalhando no campo ou como criadas em estabelecimentos comerciais e em lares domésticos por todo o mundo. A diferença para Scott é que a revolução industrial produziu, além de novos postos e possibilidades de trabalho, o debate sobre a convivência, a moralidade e a legalidade da atividade de mulheres na vida pública. As mulheres trabalhadoras então eram jovens, idosas, solteiras, casadas, viúvas, mães de família: tornaram-se uma figura visível e perturbadora da ordem.⁸⁰

⁷⁹ LAGRAVE, Rose-Marie. Um emancipação sob tutela. Educação e trabalho das mulheres no século XX. pp. 506-507. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres - O século XX**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991.

⁸⁰ SCOTT, Joan W. A mulher trabalhadora. p. 443. In: FRAISSE, Geneviève et al. **História das mulheres no Ocidente: O século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991.

Rita Felski corrobora esta perspectiva, advogando que uma consideração mais cuidadosa deste período entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX dá conta de demonstrar que estas divisões entre a esfera pública e a privada na vida urbana (masculina e feminina), e o que seria moderno e anti-moderno não eram tão fixas como costuma parecer. Ou mesmo, elas não tinham ainda sido construídas em alguns locais.⁸¹ Analisando a produção literária europeia no período, Felski afirma:

A ideologia das esferas separadas foi abalada pelo movimento das mulheres trabalhadoras como massa produtiva e operárias industriais, fazendo numerosos escritores expressarem seus medos de que o espaço de trabalho se tornasse sexualizado através da perigosa proximidade entre corpos masculinos e femininos.⁸²

Assim, vemos que o trabalho feminino e a possibilidade de relativa autonomia que ele propiciava às mulheres as punham como desafiadoras de limites impostos por papéis e expectativas tradicionais de gênero, tornando-se o foco de grande ansiedade social nesta época. Em nossa perspectiva, este esforço para controlar as mulheres evidencia uma crítica feita pelo historiador Roger Chartier acerca da relação histórica, cultural e social na qual se constroem os papéis sociais de homens e mulheres: a de que submissão e a *violência simbólica* impostas às estas mulheres era o que estava em perigo com suas presenças no mercado de trabalho e possível autonomia econômica, e não exclusivamente a questão do desemprego masculino que elas poderiam gerar. Assim, a relação entre os sexos, tida como uma diferença de ordem natural, radical, irredutível e universal se punha em perigo.⁸³

Numericamente, esta inquietação com a diversificação do mercado de trabalho masculino tem referencial. Nos Estados Unidos, entre 1870 e 1900 o número de menores e crianças trabalhando sobre as mesmas condições que homens adultos cresceu 130%, sendo que as mulheres constituíam 20% da mão-de-obra das indústrias estadunidenses neste período.⁸⁴ Para o historiador Leandro Karnal, os empresários preferiam contratar mulheres e crianças porque esse grupo recebia salários bem inferiores em relação aos homens, configurando assim o tipo ideal de empregado para compor a gigantesca massa de operários necessária para o funcionamento da máquina industrial.⁸⁵

⁸¹ FELSKI, Rita. *Op. cit.* 2009. p. 19

⁸² Tradução nossa de: “*Thus the ideology of separate spheres was undercut by the movement of working-class women into mass production and industrial labor, causing numbers of writers to express their fears that the workplace would become sexualized through the dangerous proximity of male and female bodies.*” (FELSKI, Rita. *Op. cit.* 2009, p. 19)

⁸³ CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). Cadernos Pagu. Campinas: UNICAMP, v. 4, 1995. p. 42

⁸⁴ DIVINE *et al. loc. cit.*

⁸⁵ KARNAL *et al. Op. cit.*, p. 177

Nessas circunstâncias, cada vez mais, tanto por necessidade quanto por escolha, as mulheres passaram a trabalhar fora de casa. Na maior parte dos empregos elas ocupavam funções que eram tidas como “extensões naturais” da atividade doméstica, tais quais as de costureiras, cozinheiras ou em serviços de limpeza. A expansão dos setores comerciais e de serviço converteu-se nos locais que mais empregavam mulheres, juntamente com os hospitais, dando prioridade a elas como enfermeiras, e as instituições de ensino como educadoras.

Tomando esses setores do trabalho feminino, não há como totalizar a ideia de que a industrialização causou forte separação entre casa e trabalho. Em primeiro lugar porque a experiência histórica anterior a este período não era a de restrição extrema das mulheres ao espaço doméstico. Esta foi uma imagem construída, como salientou Scott anteriormente, pela ausência massiva das mulheres em ambientes antes totalmente masculinos. Em segundo lugar porque foi o tipo de local que se exercia a função que mudou, e este sim tornou evidente algo que antes não era tanta novidade. As mesmas naturalizações e discursos sobre as mulheres como maternais, habilidosas com trabalhos manuais, enfim, aptas para as atividades que eram extensão do exercício doméstico, foram utilizadas como discursos que delimitavam os postos por elas ocupados no mercado de trabalho.⁸⁶

Ainda assim, este movimento de saída das mulheres da esfera privada para integrar o mundo do trabalho assalariado propiciou muitos ganhos, como exemplo, abrindo a possibilidade para gradual independência econômica e manifestações políticas por seus direitos. Todavia, este foi também o período em que as mulheres passaram a viver a dura realidade da dupla jornada de trabalho: a idealização patriarcal sobre o cuidado com a casa e os filhos não se modificou, ou foi pouco afetada por conta da saída das mulheres de casa e de seu ingresso no mercado do trabalho.⁸⁷

Pensando nesta nova forma da América e tomando em específico esta face trabalhista, se torna possível afirmarmos que uma verdadeira lógica de distribuição salarial transpôs à esfera do trabalho desigualdades sociais e essencializações sobre o feminino. Raça, idade, gênero e religião dos trabalhadores influenciavam nos salários recebidos: os adultos tinham um melhor salário que as crianças e os homens em relação às mulheres, os trabalhadores nacionais ganhavam mais que os estrangeiros, os protestantes mais que católicos e judeus, e quase todos tinham um salário melhor que a população negra, masculina e feminina.⁸⁸

Esta forma de distribuição e lógica salarial não existiu sem resistências. As iniciativas civis para a regulamentação dos direitos trabalhistas e sociais de homens, mulheres e

⁸⁶ SCOTT, Joan. . *Op. cit.* 1991. p. 452.

⁸⁷ KARNAL *et al. loc. cit.*

⁸⁸ DIVINE *et al. Op. cit.*, p. 412

crianças foram intensas durante toda a Era Progressista e a década de 1920, mas não encontraram grande espaço e recepção por parte do governo federal antes dos anos de 1900.⁸⁹

Concomitante ao estabelecimento de toda esta lógica de exploração industrial que reforçava uma situação de extremo abuso social e o avanço da pobreza, organizações civis e religiosas desafiaram o pensamento hegemônico na América, pautado no darwinismo social “do sucesso dos mais aptos”.⁹⁰ Tentando gerir os extremos que a modernidade causava – a pobreza, os guetos, os sem-teto -, homens e mulheres do movimento progressista foram os responsáveis pela organização de missões nos bairros pobres e com moradores de rua, angariando fundos para a criação de casas de caridade e abrigos para os estrangeiros que chegavam ao país nesta época.⁹¹ Frente a este quadro de exploração, o surgimento de algumas medidas de assistência social também data deste momento conturbado de virada do século, um período em que o sistema econômico já começava a apresentar sinais de esgotamento e forte recessão.

A Quebra da Bolsa de valores em 1929 progressivamente se delineou durante as décadas que a precederam. A situação na América rural já dava indícios no final de 1890 de um possível esgotamento, principalmente por conta do rápido crescimento das três décadas anteriores. Em plano nacional, a confiança nos negócios já havia fraquejado, acarretando uma queda na confiança nos investimentos, um pânico no mercado de títulos e ações e um índice de desemprego de 1 a cada 5 trabalhadores na mesma época.⁹²

Assim, o esgotamento de toda a ideia de progresso sem fim e da defesa da moralidade, da paz e do potencial humano da Era Progressista foi paulatina, e recebeu um derradeiro golpe com a entrada norte-americana na Primeira Guerra Mundial, o exemplo máximo de que a racionalidade e o pensamento científico não levavam somente para um progresso positivo e transformador.

Diferente das demais potenciais mundiais que estavam lidando com a Primeira Guerra diretamente, na década de 1920 os Estados Unidos foram “a única civilização de primeira linha”, e este foi o momento histórico em que “o norte-americanismo em si gradualmente transformou a sua conotação, de uma ideologia do *se tornar* em uma ideologia do *ser*.”⁹³ Foi um período em que também os debates a respeito da sexualidade de homens e mulheres, as correntes de vanguarda artística e o papel das mídias na cultura

⁸⁹ DIVINE *et al. Op. cit.*, p. 412

⁹⁰ KARNAL *et al. Op. cit.*, p. 179

⁹¹ Como exemplo de iniciativas e atividades sociais civis, anteriores a interferência estatal, citamos como exemplo a *Hull House* fundada pelas feministas e pacifistas Jane Addams e Ellen Gates Star em 1889. Tratava-se de uma casa de abrigo para imigrantes que funcionava através de doações e auto-gestão. Para mais informações: <<http://www.hullhouse.org/>>. Acesso em 01 ago. 2016.

⁹² *Ibidem*, p. 448.

⁹³ LUKACS. *Op. cit.*, p. 43.

popular e no *American way of life* também ganharam espaço no cenário político e cultural. Este foi ainda o momento em que se tornam populares o rádio, o cinema e as revistas, comercializando modelos de comportamento padronizados por classe e potencial de consumo.⁹⁴

É por conta deste novo momento no qual o *American way of life* está intensamente vinculado ao consumo e às mídias que o historiador John Lukacs afirma que, perante o mundo, o “norte-americanismo” tornou-se uma aspiração e significado de desenvolvimento.⁹⁵

Todavia, as evidências de que todos os progressos e transformações coexistiam com permanências e esforços reacionários são claros no notório ressurgimento da *Klu Klux Klan* com milhares de membros nos anos anteriores à Quebra da Bolsa de Nova York, além do fortalecimento do fundamentalismo religioso protestante na década de 1920. É com este panorama que os Estados Unidos entram na década de 1920: com a promessa de uma “nova era”, porém com a realidade de uma desilusão geral, causada por problemas econômicos e conflitos sociais e raciais internos, além da lembrança dos horrores de uma guerra mundial em dimensões e perdas humanas sem precedentes na história mundial.⁹⁶

Para o historiador Alan Brinkley, estes são exemplos de que os anos 20 foram também a época em que a classe média e todos aqueles cidadãos e grupos nostálgicos da Era Dourada expressaram de forma violenta suas ansiedades frente a estas últimas décadas de ebulição e transformação social, cultural e política.⁹⁷

Concluimos assim que os anos anteriores a 1929, incluindo o breve período de restabelecimento e ascensão da economia após a Primeira Guerra Mundial, foram um verdadeiro período de “folclore da burguesia como a era dos dias dourados.”⁹⁸ Na nação norte-americana da década de 1920 e do começo da maior recessão econômica, uma sociedade industrializada, urbana e capitalista coexistia, portanto, com permanências e injustiças do século XIX: poucos avanços haviam sido feitos até este momento sobre leis relativas ao trabalho, aos direitos das mulheres e à seguridade social.

Quando refletimos sobre as questões políticas e econômicas das décadas de 1930 e começo de 1940, fica evidente que a contingência que levou à Grande Depressão e aos conflitos econômicos e sociais que marcaram todo o período são de mais longa duração. Desde meados do século XIX modificações internas nas relações sociais, de gênero e trabalho já tomavam forma, e tiveram lugar de destaque no momento de maior crise

⁹⁴ FEAR; MCNEIL; *Op. cit.*, p. 267.

⁹⁵ LUKACS. *Op. cit.*, p. 46

⁹⁶ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, p. 195.

⁹⁷ BRINKLEY, Alan. **Prosperity, Depression, and War, 1920-1935**, pp. 133-158. In: FONER, Eric. **The New American History**. Philadelphia: Temple University Press, 1997, p. 125.

⁹⁸ HOBBSBAWM. *Op. cit.*, 2015. p. 291.

econômica e ecológica que se abateu sobre a sociedade norte-americana nos anos 1930. Tomando como referência este breve painel das transformações e permanências que no campo social, cultural e econômico nos Estados Unidos, afirmamos que muitas das questões que se manifestaram de uma forma tão tensa à época Quebra da Bolsa já estavam presentes de forma um tanto velada ou bastante evidentes, décadas antes deste acontecimento catastrófico.

Corroborando com a revisão proposta por Rita Felski acerca desta modernidade masculina e de idealizações de homens, vemos que a América moderna não foi uma nação construída somente por uma burguesia masculina, branca e nativa. A emergência de um novo mundo permitiu as mulheres, aos trabalhadores e à outras etnias novos caminhos, que provocaram anseios e andaram parelhos a permanências e idealizações sobre os Estados Unidos e a sociedade.

1.2 Uma década, duas crises.

Na literatura norte-americana das décadas de 1920 e 1930, escritores como John dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein e Sinclair Lewis (para citar alguns dos mais conhecidos nomes) condenaram e reagiram em seus textos a esta “moderna América” que cobrava um preço bem alto dos cidadãos e era uma terra de sucesso com classe e etnia.⁹⁹ Para as historiadoras Jacqueline Fear e Helen McNeil, nos escritos e nas trajetórias desta “geração perdida”¹⁰⁰ de escritores existem as evidências de que o mundo de excessos e a vida sem limites que os Estados Unidos “prometeram” e “venderam” culturalmente para alguns norte-americanos durante as primeiras décadas do século XX não tinha como se manter por longo tempo.¹⁰¹

⁹⁹ KARNAL *et al. loc. cit.*

¹⁰⁰ O termo “geração perdida”, em inglês *Lost Generation*, é tradicionalmente atribuído a Gertrude Stein, mas foi Ernest Hemingway no livro *O Sol também se Levanta* (1926) que tornou o termo amplamente conhecido. Usa-se costumeiramente para designar esta geração de escritores, norte-americanos e alguns europeus, nascidos entre os anos de 1880 e 1900: a maioria em sua juventude lutou ou vivenciou a Primeira Guerra Mundial, e na vida adulta enfrentou a Grande Depressão. Além disso, tem-se essa referência pelo uso de narcóticos, bebidas alcoólicas e novas experiências e eles próprios reconheceram em seus escritos este uso e esta experiência de liberdade como inspiradores. Por essas novas experiências, bastante singulares em relação às décadas anteriores, fincaram a alcunha de geração perdida. O termo aparece também relacionado com os “Loucos anos 20” (*Roaring Twenties* em inglês, em francês é comum encontrar uma literatura que se refere a essa época e produção cultural como *Années folles*), termo usado para se referir a um momento sociocultural, a década de 1920, como um período de efervescência cultural em metrópoles como Nova York, Paris, Berlim e Chicago, com o *jazz*, a *art déco*, estrelas do cinema e carros conversíveis, por exemplo. Trata-se, portanto, de dois termos imbuídos de significados culturais, econômicos e políticos: referem-se à vivência urbana de uma parcela de jovens, muitos deles escritores ou artistas, enfim, à experiência moderna e de crescimento econômico de um período da economia e da sociedade capitalista.

¹⁰¹ FEAR; MCNEIL; *Op. cit.*, p. 271

É inegável que a situação da economia americana nos anos 20 foi a mais saudável dentro de um panorama global recém-saído de uma guerra mundial que deixou milhões de mortos e uma devastação tremenda na Europa. No entanto, os problemas econômicos e os conflitos sociais internos afetavam a maioria da população: apesar de todas as lutas e demandas das últimas décadas que conheceremos no próximo capítulo e são essenciais para pensarmos este período, a classe trabalhadora permanecia refém do sistema de trabalho pautado na extrema exploração e em salários baixos. O futuro de sucesso imaginado para a América na Era Progressista, a partir do crescimento econômico sem limites, sofreu um fortíssimo golpe em 1929 e o Estado norte-americano teve que abandonar seu posicionamento liberal não-intervencionista, até então irredutível.¹⁰²

Mesmo considerando todos os esforços e políticas públicas do governo que se iniciaram mais abertamente em 1933 com a adoção do pacote de medidas do *New Deal* proposto pelo presidente Franklin Delano Roosevelt, no aspecto econômico, a Crise de 1929 e todo o período de recessão só foram efetivamente superados por conta da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.¹⁰³ Assim, esta década testemunhou o período da mais longa recessão econômica do século XX, sendo uma época na qual ocorreram mudanças e desafios sem precedentes na economia e na sociedade estadunidense.

O então presidente dos Estados Unidos, o republicano Herbert Hoover, culpabilizou a situação crítica da economia europeia após a Primeira Guerra Mundial, mas é verdade que toda economia dos Estados Unidos das décadas anteriores havia sido sustentada em políticas econômicas excessivamente dispendiosas e no acúmulo de capital em poupança, duas condutas econômicas que são insustentáveis para o mercado liberal a longo prazo.¹⁰⁴

Toda a experiência da miséria e o consequente solapamento da promessa de futuro brilhante e dourado, que outrora os anos 20 pareciam ter assegurado, foi constante em toda a década de 1930, seja na música, nos filmes, nos livros e no imaginário dos cidadãos. Diversos cantores como Josh White e Woody Guthrie - inspiração de Bob Dylan e Bruce Springsteen posteriormente - escreveram e cantaram sobre as dificuldades do povo estadunidense nesta década.¹⁰⁵

A Grande Depressão do século XX foi enfrentada não só pelos Estados Unidos, mas por todo o mundo devido à interligação dos mercados e a insurgente globalização da economia, e foi considerada até a crise econômica do ano de 2008 como a maior ameaça contra a existência do capitalismo até então enfrentada pelo sistema econômico mundial. A despeito do superestimado otimismo econômico das décadas anteriores, o *crash* da “terça-

¹⁰² BRINKLEY, Alan. *Op. cit.* 1997. p. 125.

¹⁰³ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, 1990. p. 333.

¹⁰⁴ WILLET, Ralph, WHITE, John. **Os Anos 1930**. In: Bradbury, Malcolm, ed. Introdução aos estudos americanos. Forense Univ., 1981. p. 276

¹⁰⁵ KAZIN. *Op. cit* pp. 180-181.

feira negra” de 1929, dia 29 de outubro, paralisou o país mais produtivo do mundo após a Primeira Guerra Mundial.¹⁰⁶

Neste dia, o jornal *The New York Times* chamou a atenção na matéria de capa para a perda massiva nas ações em Wall Street, afirmando que os banqueiros continuavam otimistas e dispostos a ajudar a resolver aquele quadro que se formou.¹⁰⁷ A cobertura do *The Wall Street Journal* do mesmo dia teve a manchete para o recorde na queda do mercado de ações - “*Market orderly in record drop*”. Reiterou ainda o esforço e o interesse dos banqueiros para que as operações bancárias se normalizassem, não repetindo o mesmo comportamento da “quinta-feira negra” da semana anterior (dia 24 de outubro, quando a Bolsa de Valores começou a apresentar vertiginosa queda), na qual o índice que mede a confiabilidade do mercado, o Dow Jones & Company, caiu 13% e provocou um verdadeiro frenesi econômico.¹⁰⁸ O jornal *The Milwaukee Leader* reportou de uma forma ainda mais dramática o ocorrido, dizendo que milhões de dólares foram perdidos no novo *crash* do mercado e que talvez fosse necessário punir o Senado americano por compactuar com as práticas lobistas.¹⁰⁹

Em 19 de novembro de 1929. Menos de um mês após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, o presidente Hoover em um discurso oficial, manifestava seu temor.

Estamos lidando aqui com uma situação psicológica de um patamar considerável. É uma questão de medo. Tivemos a quebra da Bolsa de Valores - na qual um bom número de pessoas perdeu dinheiro, e muitas pessoas não poderiam se bancar, e ainda muitos desafortunados foram levados a essa situação - cujo efeito na mente americana cria um estado exagerado de alarme, porque nosso imaginário nacional naturalmente se lembra de ocasiões anteriores em que eventos como este tiveram uma influência considerável sobre a situação dos negócios, que na interpretação final, é a empregabilidade.¹¹⁰

¹⁰⁶ GREENBERG, Brian, et al. **Social History of the United States** [Volume 4]. ABC-CLIO, 2008. p.7.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://partners.nytimes.com/library/financial/102929crashfront.jpg> Acesso em 14 de agosto de 2016.

¹⁰⁸ Disponível em: <http://blogs.wsj.com/wsj125/2014/10/27/oct-28-29-1929-stock-crash/> Acesso em 14 de agosto de 2016.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.alamy.com/stock-photo-1929-milwaukee-journal-usa-front-page-reporting-the-wall-street-crash-72282388.html> Acesso em 14 de agosto de 2016.

¹¹⁰ Tradução nossa de: “*We are dealing here with a psychological situation to a very considerable degree. It is a question of fear. We have had a collapse in the stock market, out of which a good many people have lost money, and a lot of people who could not afford to, and a lot of unfortunate people have been brought in, the effect of which in the American mind creates an undue state of alarm, because our national thinking naturally goes back to previous occasions when events of that character have had a very considerable bearing up on the business situation, and in its final interpretation it is employment.*”

Discurso intitulado “A Economia e a Confiança Pública” do presidente Herbert Hoover, proferido em 19 de novembro de 1929. Este é um discurso transcrito, e assim como os demais discursos e pronunciamentos dos presidentes dos Estados Unidos da América, pode ser acessado no site do *Miller Center*, afiliado à Universidade da Virgínia e um centro especializado nos estudos ligados à esta temática.

Disponível em <http://millercenter.org/president/hover/speeches/statement-on-the-economy> Acesso em 13 jul. 2016.

Como fica evidente a partir desta breve passagem do primeiro discurso de Hoover após o colapso de Wall Street, sua reflexão é muito pesarosa: as perdas de dinheiro e bens como consequência da quebra do mercado de ações não se resumiam em poucas cifras, e não se restringiam a uma classe social específica. Toda a sociedade norte-americana sofria com aquela situação. Ainda assim, neste breve balanço, vemos que o presidente considerava exagerado o estado de alerta, como se aquela crise econômica fosse similar às crises ocorridas anteriormente. Podemos afirmar a partir deste discurso que devido ao histórico de altos e baixos da economia norte-americana que não duraram muito tempo, o presidente supôs que aquela instabilidade da economia também se resolveria logo. Tratando-se da primeira crise do capitalismo em um mercado efetivamente global e interligado, não havia experiência histórica similar na época para Hoover e sua equipe preverem as dimensões e os rumos que a situação tomaria: a falência de bancos, fábricas e todos os medos e anseios de 1929, que só cresceram na década seguinte. Os desafortunados surgidos daquela “semana negra” de outubro foram o retrato sombrio da sociedade norte-americana até as vésperas da Segunda Guerra Mundial. A despeito do otimismo do governo de que a recessão seria breve, a Quebra da Bolsa em 1929 não significou somente uma correção de valores inflacionados: o país e a economia global entraram em colapso, iniciando uma era geral de deflação – os Tempos Difíceis.

Concomitante e correspondente a toda herança de lutas e resistências que precederam os anos 30, um insurgente conservadorismo político tornou-se a marca do Estado americano. Mesmo antes do *New Deal* e dos programas de assistência social, o posicionamento do Estado foi bastante conservador e reacionário às transformações e manifestações da sociedade, usando da violência repressiva para conter toda forma de protesto e de insatisfação.

A proposta de Hoover em sua campanha eleitoral em 1929 era a de romper com o passado progressista e instaurar uma “nova era”, porém, na prática, seu projeto político foi muito moderado. Sua gestão foi constantemente criticada, primeiro por ter durante muito tempo minimizado o tamanho das perdas e da crise, como se elas fossem algo breve, e também por seu posicionamento contrário à inflação monetária e às medidas federais de ajuda aos desempregados que, para Hoover, teriam graves efeitos “na tradição e no caráter norte-americanos”.¹¹¹

Tamanho conservadorismo na gestão de Hoover se refletiu na incapacidade de seu governo de manter um diálogo acerca dos problemas e tensões sociais, que teve seu ápice em 1932, quando mandou o exército reprimir uma das Marchas da Fome dos veteranos da

¹¹¹ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, 1990. p. 325

Primeira Guerra Mundial que faziam duras críticas à omissão do Estado norte-americano em relação à sua situação. Este enfrentamento sem precedência virou uma das maiores manifestações violentamente reprimidas pelo Estado contra trabalhadores e grupos civis, tornando-se uma carnificina com 3 mil mortos e centenas de feridos.¹¹²

Tais posicionamentos violentos e excessivamente conservadores culminaram na impressão geral de insensibilidade do presidente, uma impopularidade que se reverteu na impossibilidade de sua reeleição nas eleições de 1932. Assim, quando o democrata Franklin Delano Roosevelt assumiu a presidência em 1933, o clima geral demandava por um posicionamento solícito e que inspirasse confiança. Era algo que Roosevelt soube muito bem usar como estratégia política em seu mandato, com a implementação das medidas emergenciais visando socorrer aqueles que haviam perdido o emprego nos centros urbanos, ou que passavam fome e todo tipo de necessidade na América rural castigada pela seca e pelas tempestades de areia que também foram uma triste marca da época.

Uma das fontes principais desta dissertação é o romance *As Vinhas da Ira*, lançado nos Estados Unidos no ano de 1939.¹¹³ Nele, o autor John Steinbeck narra a trajetória da família Joad. Através da viagem que esta família é forçada a fazer, Steinbeck reflete criticamente sobre a política, a economia, a sociedade e a cultura do país no começo do século que culminou com a Depressão Econômica durante toda a década de 30. Em 1940 foi lançado o filme que também é analisado em nossa dissertação com título homônimo ao romance, sob a direção de John Ford.¹¹⁴

¹¹² KARNAL, *Op. cit.*, p. 209

¹¹³ Existe mais de uma edição deste romance no Brasil, ambas com a tradução de Ernesto Vinhaes e Herbert Caro. A primeira foi lançada no ano de 1972, e a segunda edição – que conta com uma revisão na tradução – no de 2008.

¹¹⁴ **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. 1 DVD. Twentieth Century Fox Film Corporation. 129 min, preto e branco.

IMAGEM 1 – A família Joad na película.¹¹⁵



116

Fonte: Foto de publicidade do filme *As Vinhas da Ira* (1940). Disponível em:

<https://library.columbusstate.edu/displays/johnson/images/nun-48.jpg> Acesso em 28 de dez. de 2016.

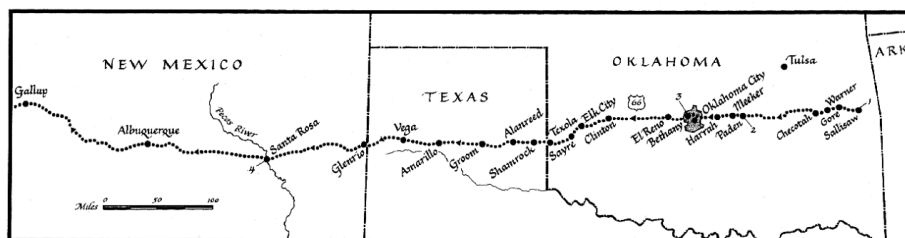
No enredo deste romance que se tornou filme, Steinbeck construiu a saga da família Joad (IMAGEM 1) que durante a década de 1930 sofreu com os efeitos da Crise Econômica e de crises ecológicas. Por pelo menos três gerações os Joad foram arrendatários na região de Sallisaw, uma das localidades dos Estados Unidos mais castigadas pelas tempestades de areia dos anos 30. É a situação de seca extrema e queda drástica da produção que perdurava por anos a causa determinante para que os Joad fossem obrigados a devolver as terras para o banco, tomando a estrada como tantos outros milhares fizeram. No mapa abaixo é possível observar a trajetória e a localização exata das situações com as quais Steinbeck narrou a viagem da família Joad. (IMAGEM 2)

¹¹⁵ Nesta dissertação todas as imagens utilizadas foram nominadas com um título. Esta escolha visa auxiliar na análise e no acompanhamento da leitura, porque ela colabora para explicar e localizar a imagem dentro do texto. Como a história do filme *As Vinhas da Ira* não está apresentada de forma totalmente linear, acreditamos que o título colabore com a localização da cena dentro do tempo diegético da obra, assim como em relação à trama literária homônima que também é estudada aqui. O mesmo motivo valeu para a nomenclatura das fotografias que analisamos no quarto capítulo deste estudo. Vale salientar que todos os títulos das cenas do filme foram de nossa autoria, mas no caso das fotografias que estudamos foi respeitado o título que cada uma recebeu dentro da série fotográfica do *Farm Security Administration*, disponível no acervo digital da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

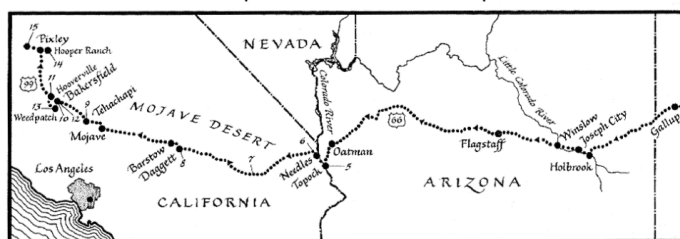
¹¹⁶ Da esquerda para a direita: Vô Joad (Charley Grapewin), Rosasharn (Doris Bowdon), Ma Joad (Jane Darwell), Pa Joad (Russell Simpson), Tom Joad (Henry Fonda), Noah Joad (Frank Sully), Tio John (Frank Darien), Al Joad (O.Z. Whitehead), Connie (Eddie Quillan) e Jim Casy (John Carradine). Ao centro, entre Pa Joad e Tio John, as crianças Ruthie (Shirley Mills) e Winfield Joad (Darryl Hickman). Nesta imagem a Vó Joad (Zeffie Tilbury) não está presente.

IMAGEM 2 – Mapa da jornada dos Joad.

O itinerário dos Joad (de acordo com o romance)



1. Sallisaw - Entram na estrada principal e começam a jornada
2. Paden - Param para abastecer. Experienciam hostilidade pela primeira vez. O cachorro morre.
3. Bethany - Conhecem os Wilson e acampam. O Avô morre e é enterrado.
4. Santa Rosa - O carro quebra.
5. Topock - Acampam próximo aos salgueiros. Conversa com um homem que estava voltando da Califórnia. Noah deserta.
6. Needles - Abastecem para a travessia noturna pelo deserto.



7. Daggett - Param no Posto de Inspeção
8. Deserto Mojave - Morte da avó.
9. Tehachapi - Admiram a beleza da Califórnia
10. Bakersfield- O corpo da avó é deixando com o legista.
11. Hooverville - Não encontram trabalho. Connie abandona a família. Casy é preso. Tio John fica bêbado.
12. Bakersfield - Encontram os moradores locais que mandam que retornem.
13. Weedpatch - Param no acampamento do governo. Vão ao baile.
14. Pixley - Rancho Hooper. Casy morre. Tom mata o agressor.
15. Vagões - Acampam nos vagões. Colheita de algodão. Esconderijo do Tom. Galpão da cena final.

Fonte: STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. The Viking Critical Library. Penguin, 1996. Versão traduzida para o português.

A situação de desapropriação por baixa produtividade agrícola romantizada no caso da família Joad é um espelho do que aconteceu com centenas de famílias nas Planícies do Sul¹¹⁷ dos Estados Unidos (IMAGEM 3) que acabaram perdendo suas terras por conta de dívidas contraídas por empréstimos - ou simplesmente desistiram de as manter em face de todo o cenário de seca e desolamento.

¹¹⁷ As Grandes Planícies dos Estados Unidos são uma faixa vertical, que corta o país de norte ao sul para porção central. Vão das Montanhas Rochosas no estado do Novo México até o Canadá. A região das Planícies do Sul abarca principalmente os estados de Oklahoma, Texas, Novo México, Kansas e Colorado.

IMAGEM 3 – Mapa geográfico da Região das Grandes Planícies e das áreas afetadas pelas *Dust Bowl*.



Fonte: <http://hoovervillehistory.tripod.com/id5.html> Acesso em 23 de fevereiro de 2017. Versão traduzida e editada. Este mapa também aponta a região em que ficaria a terra da família Joad.

Na história que se inicia no estado de Oklahoma os Joad vendem todos os pertences menos importantes, fazendo dinheiro suficiente para subsidiar a jornada pela Rota 66 até a Califórnia com os 12 membros da família, o cachorro e mais um amigo, o ex-pastor Jim Casy, movidos pela promessa de trabalho como colhedores de frutas e algodão nas planícies férteis do Oeste.

Foi uma situação de seca extrema e queda drástica da produção que perdurou por anos a causa determinante para que os Joad fossem obrigados a devolver as terras para o banco, tomando a estrada como tantos outros milhares de *okies*¹¹⁸ fizeram: partiram com a

¹¹⁸ *Okie* é um termo que remonta ao começo do século XX que denota um indivíduo residente ou nativo do estado de Oklahoma. Durante o período de êxodo que se segue às *Dust Bowl* este termo adquiriu uma conotação e uso preconceituoso, de não pertencimento, de pessoas pobres, retirantes. Alguns relatos sobre o período contam que nos estados por onde os migrantes passavam, placas

promessa de trabalho no agronegócio durante as temporadas de colheita. O romance e o filme são, portanto, uma construção narrativa literária e cinematográfica de uma conjuntura histórica, leituras e produtos culturais de um período.

Algo importante sobre estas produções culturais e as representações e discursos por elas acionados é de que todo este cenário de crise econômica e ecológica por elas relido vinha ocorrendo explicitamente desde 1929. Ao fim da década de 30, quando estas duas produções culturais são lançadas, todo o país já tinha conhecimento e sofria com esta conjuntura. Existia até mesmo um desejo de se olhar adiante, de deixar este passado para trás e trabalhar para um novo futuro de progresso. Ainda que a situação dos Estados Unidos não estivesse nem perto de ser resolvida quando estas obras foram lançadas, são textos posteriores, produzidos a partir da leitura não só destas experiências *per se*, mas também das reações culturais, sociais, econômicas e políticas que elas geraram.

A Década de Crise dos Estados Unidos - como é reconhecida na historiografia estadunidense os anos 30 – teve, portanto, um desdobramento ainda mais cruel na América rural, precisamente nesta região conhecida como as Grandes Planícies, mais ao centro sul do país, onde é o ponto de início da trama d'*As Vinhas da Ira*.

Ao mesmo tempo em que o os Estados Unidos colhiam as consequências da quebra da bolsa de Nova York, o país sofreu a maior onda de calor e falta de chuvas registrada até então, que resultou no maior desastre ambiental da história do país. As tempestades de areia e terra que ocorreram com maior intensidade neste período ficaram conhecidas como as *Dust Bowl* (“taças” ou “bacias de areia”) e são determinantes para se compreender as representações, imagens e discursos presentes nas produções culturais desta época.

Logo de início à narrativa, no primeiro capítulo do romance, Steinbeck narra uma destas tempestades de areia:

O pó dos caminhos subia e espalhava-se, cobrindo-lhes as orlas e cobrindo mesmo boa parte dos campos de cultura. Depois, a brisa transformou-se em ventos que se perseguiam nos trigais. Pouco a pouco, o céu escurecia sob as nuvens de poeira e os ventos mais e mais mergulhavam nos caminhos e se elevavam com novos carregamentos de poeira. Eis que se transformavam em verdadeiro vendaval, arrancando fiapos de verduras e ciscos e palhas das plantações e misturando-os com violência à poeira borbulhante, num bailado selvagem. (...)

O vendaval tornou-se mais furioso ainda, varria tudo, arrancava os brotos mais fracos e suspendia até torrões de terra, traçando funda estirada em sua trilha através dos trigais. O céu estava ficando cada vez mais escuro e, oculto sob sua capa cinzenta, o sol parecia um disco sangrento, e havia um cheiro acre no ar. Durante uma noite, os ventos uivavam nos campos, cavaram réstias ziguezagueantes por entre as hastes castigadas, debulharam os grãos e partiram muitas das finas varinhas verdes.

Chegou a alvorada, mas não o dia. (...).¹¹⁹

Os números ajudam a pensar no impacto deste evento que Steinbeck se dedicou a reconstruir no primeiro capítulo de seu romance: estas tempestades levantaram somente no ano de 1935 em torno de 850 milhões de toneladas de solo superficial, de aproximadamente 4.340.000 acres.¹²⁰ Tamaña erosão eólica fez com que o clima das Grandes Planícies se aproximasse da situação desértica. Em toda a década, aproximadamente 9 milhões de acres de terra permaneceriam inabitáveis e incultiváveis sem um apropriado sistema de gerenciamento e recuperação do solo para aquele ecossistema.¹²¹

Com essa proporção, na bibliografia e no imaginário sobre estes episódios de vendavais de poeira, não é difícil encontrar declarações fornecidas por pessoas que viveram esta situação declarando que tais catástrofes alcançavam “proporções bíblicas”, tanto por conta da devastação que causaram, como também porque se parecia com um “fim do mundo”¹²² quando as gigantescas nuvens negras se deitavam sobre as terras.¹²³

Para o historiador Donald Worster, especialista nestes eventos, mesmo que delimitemos geograficamente as áreas afetadas, não é possível afirmar que as consequências destas tempestades de areia se limitaram ao campo: elas foram um problema de dimensões nacionais, que não geraram somente tensões sociais, econômicas e políticas por conta do êxodo rural que a elas se seguiu, mas também pelo déficit agrícola que provocaram.¹²⁴ Simultâneas, vemos que as tempestades e a Grande Depressão se enlaçam como determinantes nos processos migratórios subsequentes, tanto quanto no acirramento de tensões internas, ambos reconstruídos por Steinbeck através da família Joad. Desta forma, foram duas crises numa década.

¹¹⁹ STEINBECK, John. **As Vinhas da Ira. Coleção “Os Imortais da Literatura Universal”. Volume 34.** Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972. pp. 12-13.

¹²⁰ Aproximadamente 43.400km², o equivalente a 6.078 campos de futebol.

¹²¹ WORSTER. *Op. cit.*, p. 49.

¹²² No domingo, 14 de abril de 1935, a maior de todas as tempestades de areia devastou os estados do Texas e Oklahoma. Este dia ficou conhecido como *Black Sunday* tamanha a força dos ventos, as perdas e a escuridão que produziu. Tais massas de poeira alcançaram o estado de Washington e “sujaram” o salão onde o presidente Roosevelt estava em reunião, segundo testemunhos. Dezenas de outras regiões do país também sentiram o impacto dos ventos e da poeira, com relatos de dentro de navios que avistara estas nuvens pairando sobre o oceano. É uma das tempestades mais documentadas nas fotografias do *Farm Security Administration* e é “por sua causa” que o fenômeno fica conhecido como as *Dust Bowl*: um repórter em serviço estava na região de No Man’s Lan em Oklahoma e presenciou a tempestade, se referindo a ela na reportagem que escreve como uma *dust bowl*, uma “taça de areia” que englobava a tudo. Até esta data, costumeiramente se chamavam as tempestades de *black blizzards*, as nevascas negras. (BURN; DUNCAN. *op. cit.*, 2004. pp. 99-101.)

¹²³ BURN; DUNCAN. *Op. cit.*, p. 5.

¹²⁴ WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s.** New York: Oxford University Press, 2004, p. 4.

As *Dust Bowl* foram a maior crise ecológica e social da história dos Estados Unidos. Foi algo que marcou tão profundamente o imaginário e a história norte-americana que constantemente se vê a referência sobre esta década como os *dirty thirties* - os sujos anos trinta. Esta contingência ecológica extrema agravou a crise econômica e aumentou a pobreza em massa na medida em que a produção agrícola diminuiu vertiginosamente e as populações afetadas pela seca se transformavam em grandes ondas migratórias, pequenos agricultores em sua extensa maioria, buscando refúgio por todo o país.

As propriedades que foram mais castigadas pela onda de calor e falta de chuva foram as de pequenos e médios agricultores. As tempestades de areia ocorreram por toda a década, deixando o solo despojado de umidade e corrosivo, fato que tornava impossível o replantio das lavouras, levando cada vez mais milhares de pessoas para a miséria. Durante as tempestades, como conhecemos a partir da narrativa de Steinbeck, o céu ficava completamente cheio de nuvens de poeira que encobriam a luz solar, em algumas ocasiões tornando o dia tão escuro que não era possível ver algo mesmo a um palmo de distância. A sujeira preenchia tudo: penetrava nas casas, nos abrigos de animais e obrigava as pessoas a usarem máscaras e óculos de proteção, causando ainda o fechamento de escolas e do comércio.¹²⁵

Os danos causados por estas erosões eólicas incluíam, portanto, a destruição das terras cultiváveis, danos à pecuária, aos bens de consumo e mercadorias e, não obstante, problemas de saúde associados com a inalação da poeira. De acordo com os historiadores Zeynep K. Hansen e Gary D. Libecap, os estados do Kansas, Novo México, Oklahoma e Texas tiveram relatos de doenças e mortes ligadas a inflamações pulmonares, como asma, gripe, pneumonia, e também infecções oculares.¹²⁶ As *Dust Bowl* pioraram os problemas econômicos dos agricultores que já vinham em maior ou menor escala desde a modernização do mercado internacional em 1890, perpetuando assim um ciclo de endividamentos com os bancos e credores. Em muitas famílias, mesmo as necessidades básicas, como alimentação, saúde e vestuário não podiam mais ser supridas.

A Grande Depressão e as *Dust Bowl* revelam mudanças, medos e anseios presentes no país desde o fim do século XIX, não sendo por isso exagero afirmar que são os dois grandes traumas que revelam fraquezas na tradição cultural norte-americana, não só em termos ambientais e econômicos. Trata-se de dois lados de uma mesma realidade que por vezes parecem distantes: uma crise parece muito “rural”, enquanto a outra - até na forma

¹²⁵ REIS, Ronald A. **The Dust Bowl**. Infobase Publishing, 2008. pp. 7-10

¹²⁶ HANSEN, Zeynep K. LIBECAP, Gary D. **Small Farms, Externalities, and the Dust Bowl of the 1930s**. Journal of Political Economy, June 2004, p. 4

que nos referimos como algo urbano de partida, com a quebra da Bolsa de Nova York – aparenta ser uma crise das grandes cidades.¹²⁷

A repercussão de quedas tão bruscas nos preços, na circulação interna de bens, no índice de desemprego e na produtividade da agricultura se disseminaram por todo o país, reanimando tensões, críticas e anseios históricos. Ou seja, as consequências das duas crises que se somaram, remontam para assuntos inconclusos da sociedade, economia e política norte-americanas que vinham desde a segunda metade do século XIX, provocando retaliações e somando simpatizantes.

Portanto, as produções culturais deste período dialogam com aspectos, medos e anseios que englobam questões não originárias deste momento. Assim, retomamos a afirmação de Roger Chartier sobre as representações e imagens produzidas culturalmente: elas não são simples imagens, verídicas ou enganosas. São um local de poder, de potencial persuasão de seus leitores e espectadores sobre a interpretação do real.¹²⁸ A esta ressalva também cabe *As Vinhas da Ira*, em livro e filme, e as representações sociais e sexuais de gênero que ambas as obras produziram.

Em uma perspectiva de novas leituras na historiografia sobre os anos 30, é útil evocar a reflexão do historiador Alan Brinkley de que a revisão historiográfica da Grande Depressão, em análises que se detém ao campo cultural, evidenciam a existência de diálogos e de anseios surgidos nesta década com questões sociais, econômicas e políticas mais antigas.¹²⁹ Muito do caráter marcadamente socialista, ou minimante crítico ao capitalismo presente nas produções culturais norte-americanas deste período resulta da crítica ao impulso progressista excludente no país desde fins do século XIX.

Relacionada com esta perspectiva, podemos retomar ainda a reflexão de Worster sobre interpretar estas duas crises como provenientes de uma mesma matriz: são dois produtos da sociedade e da cultura político-econômica que as gestou.¹³⁰ Nesta perspectiva as *Dust Bowl* não foram desastres naturais. Assim como a Crise Econômica, as tempestades de areia e terra são fenômenos históricos, frutos da exploração das décadas anteriores que revelam as fraquezas da tradição cultural norte-americana em termos ecológicos e econômicos. São ambas *man-made disasters*¹³¹, isto é, “feitas pelo Homem”. O capitalismo e sua lógica de valores, de mercado e sociais foram fatores decisivos destes dois grandes traumas do século XX nos Estados Unidos¹³²

¹²⁷ WORSTER. *Op. cit.*, p. 10.

¹²⁸ CHARTIER, Roger. **Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas**. In: ROCHA, João Cezar de Castro. Roger Chartier: **A força das representações—História e Ficção**. Chapecó: Argos, 2011. p. 27

¹²⁹ BRINKLEY, *Op. cit* 1997. p. 125.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹³¹ BURN; DUNCAN. *Op. cit*, 2012. p. 17.

¹³² WORSTER. *Op. cit.*, 2004, p. 10.

A consciência crítica com o modelo capitalista não tem origem apenas nas análises feitas pela historiografia em décadas mais recentes. Durante a década de 1930 houve críticos que afirmavam que o que estava acontecendo na região das Grandes Planícies não era somente resultado da seca e das altas temperaturas, mas também da interferência do homem naquele ecossistema. O próprio romance *As Vinhas da Ira* e sua adaptação fílmica (com um comprometimento diferente), são evidências de que diversos *loci* de crítica à ordem econômica e social coexistiam e dialogavam no começo do século XX.

Portanto, reafirmamos ser uma leitura e um discurso com referenciais históricos recriada nas tramas do livro e do filme. Narrando a partir da perspectiva do personagem principal, Tom Joad, Steinbeck reconstruiu a jornada feita por milhares de famílias em carros precários e superlotados rumo à Califórnia.¹³³

IMAGEM 4 – Tom Joad e Jim Casy retornam a propriedade da família Joad.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

¹³³ Em diversos estudos que tratam da questão migrante nos Estados Unidos durante a década de 30, ou mesmo naqueles que analisam *As Vinhas da Ira*, é comum encontrar a referência à viagem da família Joad e dos outros milhares de *okies* como êxodo, ou uma diáspora. Mesmo dentro do romance de Steinbeck estes dois termos religiosos são utilizados. Como se trata de um deslocamento interno dentro dos Estados Unidos, certamente este é o caso de um movimento migratório, e não de uma diáspora, que remete a um deslocamento forçado que impulsiona os indivíduos a vários lugares para fora do país, ou da terra de origem. Todavia, nós utilizamos neste estudo as quatro terminologias, jornada, diáspora, êxodo e viagem. Isto se deve não só porque os próprios intelectuais desta época também se referiam assim, mas porque existe uma questão simbólica implícita a estes usos: na questão política e social, as *Dust Bowl* causaram um movimento migratório. Porém, na questão simbólica, estas populações migrantes foram expulsas de suas terras e partilharam de um êxodo rural, que remete ao ideário da mudança e do deslocamento como a chance de um recomeço. Por isso, traduzimos e utilizamos estas terminologias durante todo este estudo sempre de acordo com qual foi utilizada por cada autor.

A história se inicia com o retorno de Tom (o segundo filho da família) para casa após passar quatro anos cumprindo pena em um presídio em McAllister, também no estado de Oklahoma. (IMAGEM 4) No trajeto de retorno para a região onde ficavam as terras de sua família, Tom encontra Casy, o ex-Reverendo da igreja que frequentava quando mais jovem. Desacreditado da fé, Casy estava vagando pelo país há alguns anos. Ambos não compreendiam a razão de toda a situação de abandono que havia se instaurado em Sallisaw.

O mote da jornada da família Joad - que é também a de esclarecimento político dos personagens de Tom e Casy - é apresentada na primeira passagem em que estes dois personagens encontram alguém que havia morado ali nos últimos anos, e que podia contar o que se passou naquela região. O personagem a que nos referimos é Muley Graves, um vizinho de muito tempo dos Joad, e efetivamente o personagem que apresenta uma narrativa histórica e política do que aconteceu.

IMAGEM 5 – A conversa com Muley Graves.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Para exemplificar esta correlação entre realidade e ficção construída n' *As Vinhas da Ira*, citamos abaixo uma passagem do romance que arrola alguns fatores contextuais e históricos que se relacionam com toda a década de 1930. O diálogo se dá no princípio da história, portanto ainda estamos no mesmo dia em que Tom está voltando para casa, quando começa a trama do romance. Está anoitecendo e Tom acaba de chegar com Casy à casa de sua família e se deparam com o estado de abandono. Encontram Muley, que estava abrigado ali. (IMAGEM 5) Ele explica aos recém-chegados que passaram alguns anos fora da região o que havia acontecido com aquelas terras.

- Mas por que mandam o povo embora? - disse Joad.
- Oh, eles disseram muitas coisa.¹³⁴
- Tu sabe que anos infernais nós tivemos aqui, não sabe? Aquela poeira desgraçada veio e acabou com tudo, a gente não fazia safra bastante pra encher um cesto. E todo mundo fez dívida nas venda e nos armazém. Tu sabe como é isso. Bem, os dono das terras disseram: “Nós não podemos continuar com os arrendatário”. E disseram: “O que os arrendatário levam é justamente o nosso lucrozinho”. Então mandaram os tais dos trator, que expulsaram os moradores e arrasaram todas as casas. Expulsaram todos, menos a mim. Eu é que não vou sair daqui, não, senho! Tommy, tu me conhece, tu me conhece bem, sabe como eu sou.
- Conheço, sim - tranquilizou-o Joad.
- Então tu sabe que eu não sou nenhum bestalhão. Estas terra não são boas mesmo. Nunca foram, a não ser pra ser pastagem. Não deviam ser lavrada. E agora ‘tão enchendo elas de algodão até não poder mais. Se eles não quisesse se meter a besta, a esta hora eu com certeza já ‘tava na Califórnia, comendo uva e chupando laranja. Mas esses filho duma cadela me mandaram embora, e, por Deus, eu não sou desses que se expulsa assim, sem mais nem menos.¹³⁵

Este trecho apresenta elementos do enredo que são essenciais para se pensar o cenário histórico norte-americano que *As Vinhas da Ira* reconstrói: temos as *Dust Bowl* que Muley chama de “a poeira desgraçada”; a modernização do trabalho no campo e a história do cultivo na região; a queda da produção da agricultura causada pela situação ecológica dos últimos anos; a situação de extremo endividamento de todas as famílias causada por esta conjuntura que paulatinamente os impediu até mesmo de comprar alimentos; a expulsão pelos “dos donos das terras” que solicitaram a devolução das fazendas alegando que não havia mais lucro; e por fim, o imaginário da Califórnia como um Éden, uma terra idílica onde se poderia reconstruir a felicidade perdida após tanta fome, seca e a humilhação das dívidas e da expulsão.

A maior consequência desta situação, justamente ao que se atem o enredo do romance e da adaptação fílmica, são os subseqüentes movimentos migracionais. Steinbeck constrói uma narrativa bastante sensibilizado pela situação de miséria que toda aquela população afetada pela seca e crise do mercado rural vivia, tanto em suas fazendas quanto

¹³⁴ No romance *As Vinhas da Ira*, John Steinbeck segue fielmente os modos de fala das pessoas que retrata, essencialmente pobres e de baixa escolaridade. Assim, o autor utiliza de recursos linguísticos que demonstram fidelidade com a oralidade dos personagens que a obra expressa, usando da fala de uma forma típica de Oklahoma e região. A tradução para língua portuguesa feita por Ernesto Vinhaes e Herbet Caro registra graficamente uma pronúncia condizente com a representação deste determinado grupo social. É mantida e considerada na presente análise esta forma de expressão. Na dissertação intitulada *O Léxico Como Representação Cultural em Traduções de As Vinhas da Ira* (2012), Claudine Possoli Beltram faz uma análise sobre esta questão da tradução como modo de fala, também pensando a adaptação das expressões em língua inglesa para o português, considerando as duas traduções existentes: uma primeira, de 1972 (a mesma que utilizamos aqui), e outra de 2008. Ambas foram feitas por Vinhaes e Caro. (BELTRAM, Claudine Possoli. *O léxico como representação cultural em traduções de As Vinhas de Ira*. Dissertação de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade. UFSC, 2014.)

¹³⁵ STEINBECK, *Op. cit*, 1972. p. 65

posteriormente, durante a viagem para a Califórnia e o trabalho no agronegócio no oeste do país. Nos anos de 1920 aproximadamente seis milhões de pessoas da área rural já faziam parte de uma onda migratória das fazendas para as grandes cidades e regiões menos afetadas pela crise econômica, até este momento consequência da desvalorização dos produtos no pós-Primeira Guerra.¹³⁶ O processo de mecanização da agricultura tem também uma responsabilidade latente pelo êxodo.¹³⁷

Estima-se que entre 1930 e 1940, aproximadamente 3,5 milhões de pessoas tenham saído das Planícies do Sul por conta das *Dust Bowl*, gerando não só um compulsório abandono das terras, como também o maior êxodo rural da história norte-americana em tão curto período de tempo – tendo a maior parte desta diáspora como destino o estado da Califórnia, como fica claro a partir do trecho supracitado do romance de Steinbeck.¹³⁸ A renda das famílias na América rural caiu 60% entre 1929 e 1932, motivo que fez com que um terço dos pequenos produtores perdesse a terra para os bancos.¹³⁹ Estes números ficam ainda mais dramáticos para pensarmos o tamanho da calamidade social causada pelos eventos ecológicos ao considerarmos que somente entre 1935 e 1937 a América rural teve um déficit populacional de 34%. Segundo estimativas, só no estado de Oklahoma, 300 mil pessoas migraram para a Califórnia entre 1935 e 1941.¹⁴⁰

A Califórnia foi o destino mais comum neste período por ter sido a região agrícola dos Estados Unidos que menos sofreu com as variações climáticas de 1930. Sendo assim, era o lugar que mais dispunha de oportunidades de emprego para estas famílias de agricultores. Grande parte das fazendas neste estado era de cultivo de frutas ou de algodão e os trabalhadores eram necessários sazonalmente para o plantio e a colheita.¹⁴¹

O problema mais notório de toda esta onda migratória é que ela foi muito maior do que a disponibilidade de empregos no agronegócio. Assim, na Califórnia, começaram a aparecer situações de subemprego e exploração aberta: em vista da grande procura, o agronegócio pagava por vezes 0,25 centavos de dólar por hora, o que tornava quase impossível manter uma família sem que todos os membros, mulheres, crianças e idosos, trabalhassem.¹⁴² A situação de pobreza na Califórnia passou a ser tão grande quanto aquela vivida em Oklahoma e nos outros estados da Grande Planície, e muito similar à exploração

¹³⁶ WORSTER. *Op. cit.*, p. 47

¹³⁷ GREGORY, James Noble. **American exodus: The dust bowl migration and Okie culture in California**. New York: Oxford University Press, USA, 1991. p. 6

¹³⁸ WORSTER. *Op. cit.*, p. 49

¹³⁹ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, 2007. p. 207.

¹⁴⁰ McLEMAN, Robert. **Migration Out of 1930s - Rural Eastern Oklahoma**. Insights for Climate Change Research. Great Plains Quarterly, Winter, 2006, p. 27.

¹⁴¹ McLEMAN, *Op. cit.*, p. 27

¹⁴² GREGORY. *op. cit.* p. 165

que a classe operária, das indústrias e fábricas dos Estados Unidos sofreram desde a Era Progressista.

É muito significativo pensar o que Steinbeck sinalizou com o personagem Muley, que resiste à partida e à expulsão da terra tornando-se um andarilho. O romance é composto por personagens e situações que articulam a ficção com a realidade histórica. Neste caso em específico, da resistência à partida, a análise da atuação política e sindicalista dos trabalhadores do campo durante os anos 30 demonstra que antes do êxodo, os pequenos e médios fazendeiros, ou arrendatários norte-americanos, tiveram uma trajetória de luta para salvar suas fazendas e safras, resistindo ao abandono da terra.

Após o *crash* do mercado de ações, uma crítica mais ferrenha ainda ao capitalismo foi elaborada por alguns grupos de esquerda. Em 1932 a esquerda norte-americana estava tão articulada que concorreu às eleições para a presidência com Norman Thomas pelo partido Socialista e William Z. Foster pelo Partido Comunista, ao lado de Franklin Delano Roosevelt.¹⁴³ As influências deste pensamento político crítico chegaram ao campo, com a notória existência de organizações e associações de proprietários e rendeiros.

Esse clima de contestação política foi reproduzido por Steinbeck e Ford em suas narrativas. Nas fazendas da Califórnia, greves e comícios convocados pelos migrantes inconformados com os abusos trabalhistas e a miséria foram recorrentes. No diálogo abaixo, entre Tom Joad e um segurança de uma fazenda na qual ele e sua família haviam conseguido emprego, isto fica evidente. Tom havia sido interpelado por este segurança, que ordenou a ele que voltasse para o acampamento e parasse de perambular à noite:

- O vulto deu-lhe as costas. [para Tom] A luz da lanterna descreveu uma curva.
- É para o teu próprio bem, ouviu? Aqueles diabos daqueles grevistas iam te pegar direitinho.
 - Que grevistas?
 - Aqueles danados daqueles vermelhos.
 - Eu não sei de nada. Como é isso?
 - Tu não viu eles quando chegou aqui?
 - Bem, eu vi uma porção de caras, mas tinha tanto polícia ali que acabei não sabendo de coisa nenhuma. Pensei que fosse um desastre, na estrada.
 - Bem, então vá voltando, logo.¹⁴⁴

Steinbeck referia-se aqui não só ao medo “dos vermelhos” que estavam na Califórnia. A *Farmers Holiday Association* (FHA) é um exemplo de uma organização que suscitou ansiedades e vontades de mudança neste período. Foi a organização por trás de uma série de protestos que ocorreram nas regiões afetadas pelas secas e pelo déficit

¹⁴³ GORDON, Linda. Dorothea Lange: **A life beyond limits**. New York: WW Norton & Company, 2010. p.113

¹⁴⁴ STEINBECK. *Op.cit.* 1972. p.525

agrícola.¹⁴⁵ Entre os anos de 1932 e 1937, a FHA lutou pela normalização dos preços em crise que já vinham desde fins da Primeira Guerra Mundial¹⁴⁶ e da entrada do comércio estrangeiro no mercado. Esta associação surgiu com a proposta de unir os fazendeiros e formar cooperativas para a compra de excedentes e o subsídio das perdas, tendo em vista que o governo norte-americano ainda não havia, em 1932, tomado providências efetivas de gestão da situação.¹⁴⁷

O que conferiu a estes movimentos de agricultores visibilidade e importância não foi exatamente o sucesso do manejo econômico por eles proposto, mas sim o radicalismo político de alguns de seus membros, que chegaram a forçar os fazendeiros que não estivessem participando da "greve" de comercialização para que cessassem qualquer atividade. Ocorreram conflitos entre fazendeiros e oficiais de polícia enviados pelo governo e algumas mortes foram computadas em diversos estados.¹⁴⁸ Apesar de todos os esforços, a penúria e inviabilidade de manutenção do mercado prevaleceu e as quebras, a ecológica e a econômica, instauraram todo aquele êxodo interno nos Estados Unidos na década de 30.

Assim, o movimento migratório representado pela família Joad no romance e filme foi efetivamente a derradeira alternativa para os agricultores do interior dos Estados Unidos. Eles partiram após permanecer na terra à espera de que o clima melhorasse, ou então reivindicando por políticas econômicas e de assistência social por parte do governo para que pudessem permanecer na zona rural.

Em muitos comentários feitos por críticos de cinema e literatura, é recorrente a adjetivação da história de *As Vinhas da Ira* como "realista", "documental" ou "verossímil com a realidade". Isto se deve à sensibilidade e tenacidade com que os dilemas, medos, esforços e coragem dos *okies* face à miséria são tratados. A partir desta breve contextualização, concordamos com a semelhança entre a ficção de *As Vinhas da Ira* e a realidade sócio-

¹⁴⁵ A FHA foi um braço regional da *National Farmers Union (NFU)*. O nome da *Farmers Holiday Association* refere-se à famosa situação ocorrida em 1929, o *Bank Holiday*, em que os bancos não abriram, como se fosse um feriado, a fim de reordenar seus negócios e preços. Assim, os fazendeiros demandavam que eles também pudessem solicitar o congelamento dos preços e a reforma tributária agrícola. Os agricultores exigiam a obtenção de lucros em suas mercadorias, o que não estava mais ocorrendo. Para isto o governo norte-americano precisava subsidiar uma parcela dos gastos de plantio e colheita, bem como se responsabilizar por manter um preço adequado que cobrisse os gastos dos fazendeiros. A forma para que o mercado conseguisse se normalizar era a mesma lógica aplicada aos bancos: "feriados" em que o mercado agrícola não fazia negócios, tanto de venda quanto de compra. (VOLLAN, Charles. **Farmers Holiday Association**. In: WISHART, David J. (Ed.). **Encyclopedia of the Great Plains**. University of Nebraska Press, 2004.)

¹⁴⁶ O histórico do povoamento e utilização do solo nas planícies do sul se relaciona com o plantio para a produção de matéria-prima durante os fins do século XIX e todo o período da Primeira Guerra Mundial. Estudos afirmam existirem encorajamentos por parte do próprio Estado norte-americano para a implantação de cultivos, como o algodão e trigo, para suprir o déficit causado pelas batalhas na Europa. (BURN; DUNCAN. *op. cit* pp. 22-39.)

¹⁴⁷ VOLLAN, *Op. cit.* 2004. p. 710

¹⁴⁸ Disponível em: <http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.pd.020> Acesso em 27 de julho de 2016.

histórica às quais, tanto o romance quanto o filme, referem-se. Não é demasiado o adjetivo de realista, sinalizador da dimensão social e política daquele momento. Porém, as releituras da realidade feitas por estas produções culturais também são construções ficcionais que não podemos perder de vista. Estas duas obras reconstroem, recriam experiências históricas específicas da década de 1930 nos Estados Unidos da América.

Podemos afirmar que as incertezas e discriminações que a família Joad sofre em sua jornada são simbólicas. Nas décadas anteriores ao êxodo rural massivo, a xenofobia e a resistência aos estrangeiros ou mesmo às minorias étnicas e políticas norte-americanas já existiam. Assim, estas obras são produtos culturais que articularam discursos, poderes e sentimentos sociais.

Na década de 30, quando a recessão econômica e a crise do campo tomaram uma forma exasperada, tudo era novidade para o Estado e para toda a sociedade. Ali os paradigmas ordenadores da sociedade norte-americana foram colocados em questão: a cultura, a economia, a política, a sociedade e as relações de gênero estavam fragilizadas, e todo este cenário colocava ainda mais em risco as instituições e seus valores. Logo, as representações sobre o gênero e a sexualidade de homens e mulheres são também erigidas nesta troca.

Pensamos o cinema e a literatura como uma das tantas tecnologias de gênero pelas quais são institucionalizadas normas que asseguram a continuação de uma forma de poder específica, a hegemonia masculina, branca e heterossexual.¹⁴⁹ Este estatuto de verdade que o cânone literário e cinematográfico ocidental concede à trama de *As Vinhas da Ira* não é, como podemos concluir após a reflexão anterior, uma constatação sem fundamentos: certamente, ambas os textos são bastante realistas, fundamentados em um pano de fundo histórico-social.

Todavia, estas afirmações edificam e naturalizam o passado ali representado como estanque, imutável, construído a partir da experiência histórica e das subjetividades masculinas. Pensar as representações sobre o feminino e problematizar tais obras como *locus* de produção de discursos de gênero toma como pretexto que as formas de ser mulher e homem representadas na forma literária e fílmica que contam a jornada dos Joad tiveram um *estatuto* de verdade, que até nos dias atuais é muito acionado. Porém, as mulheres nestas obras não foram representadas a partir de experiências históricas, do olhar e da subjetividade feminina – podemos lembrar outra questão, ainda mais sensível, a de que elas foram representadas por sujeitos que falam do campo da experiência. Isto é: John Steinbeck foi jornalista e trabalhou por meses com os *okies* em diversos acampamentos na Califórnia (como veremos no próximo capítulo), mas John Ford e sua equipe de produção (re) criaram

¹⁴⁹ DE LAURETIS, *Op. cit.*, 1987. p. IX.

distante desta experiência. Livro e filme reconstruíram este passado aqui analisado, mas o fizeram de duas formas e narrativas diferentes, em diálogo com poderes e desejos fortes o suficiente para que, através da mesma jornada da família Joad, tenham feito com que duas histórias e simbolismos distintos fossem produzidos.

Entendemos que foi este próprio estatuto de verdade do romance *As Vinhas da Ira* que baseou as mudanças, os interesses que lutavam contra a fragilidade social latente em relação às mulheres e a emancipação feminina. Reafirmamos, portanto que as mulheres desta família, são representações utilizadas para formar coerências, cristalizando não só a forma ideal de comportamentos, mas também uma forma ideal de sentir e subjetivar os corpos femininos para uma sociedade fragilizada por uma década de crise.

Neste capítulo, traçamos um percurso de análise que demonstrou como a nação norte-americana “chegou” até a Grande Depressão. Foi uma forma de concepção de mundo, passando pelas relações sociais e econômicas, até o plano cultural que permitiram a existência não só da Crise Econômica urbana e rural da década de 1930, mas também de todos os discursos e imagens que a ordem desta sociedade tentou manter controlados desde fins do século XIX: o Estado e a classe dominante se esforçavam em criar uma representação de si mesmos como democratas, liberais e de homens brancos e livres porque não faltaram manifestações que pediam o oposto, com propriedade de causa e número de adeptos. O medo “dos vermelhos”, de todos os oprimidos e da emancipação feminina que John Steinbeck suscitou com seus personagens e história foi um medo real.

CAPÍTULO 2. VIVER E RESISTIR NA AMÉRICA MODERNA.

As referências e nomes dados à década de 1930 são muitos. Os Tempos Difíceis, A Década da Crise, Os Sujos Anos Trinta, os *Depression Years* – Anos da Depressão. Todas essas nomenclaturas partilham de uma sensibilidade e uma vontade comum para categorizar: o desejo de demonstrar a complexidade social, política, econômica e cultural que os Estados Unidos estiveram inseridos entre os últimos anos da década de 1920 e a Segunda Guerra Mundial.

A despeito de todo otimismo do início dos anos 20 na América, eternizados na história do romance *O Grande Gatsby*, na *art déco*, no *jazz* e no *foxtrot*, a crise da década seguinte evidenciou que desigualdades e a miséria generalizada eram o preço do crescimento econômico desenfreado. Foi um período igualmente marcado pelo acirramento e a visibilidade de racismos, preconceitos, incoerências e a organização de movimentos civis que evidenciaram as diversas contradições e idealizações do *American way of life*.

Na década de 1930 os Estados Unidos mostraram-se uma nação fragilizada, que ensaiou gerir no plano econômico e social uma saída para se restabelecer e socorrer milhões de seus cidadãos, nos campos e na cidade. O país se mostrou muito debilitado e repleto de ansiedades sociais especialmente pertinentes à classe trabalhadora e às mulheres. Como conhecemos a partir da trama e dos personagens do livro *As Vinhas da Ira*, a pluralidade social, étnica e cultural coexistia e foi inflamada durante a Grande Depressão pela existência de sujeitos e movimentos inconformistas com interesses dissidentes. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é apresentar esta pluralidade política e ideológica dos Estados Unidos, bem como a agência de homens e mulheres que não permaneceram passivos frente à crise.

Desde fins do século XIX, a atuação de sujeitos e de grupos políticos na sociedade americana foi constante, movimentando e fomentando reflexões sobre a lógica que operava o mercado de trabalho, os direitos e auxílios aos mais pobres, assim como a condição social e os direitos das mulheres. Estes indivíduos provocaram reações ao questionarem a ordem estabelecida. As esquerdas e outros movimentos alternativos, bem como as feministas, influenciaram e fomentaram mudanças nos Estados Unidos ainda no século XIX e deve-se a estes movimentos o reconhecimento de grandes conquistas – bem como a organização de uma reação às bandeiras inconformistas, enunciada em diversas produções culturais e nas políticas do Estado norte-americano.

Na primeira seção deste capítulo tratamos destas dissidências. Pensamos as manifestações e os movimentos como resistências às transformações estruturais que ocorreram desde as últimas décadas do século XIX e que promoveram alterações na vida

dos indivíduos que, por sua vez, reagiram a elas de forma dialógica, estabelecendo trocas e demandando suas vontades. Para além de reconhecermos a pluralidade das reflexões políticas da época, esta resistência é indicativa também dos papéis sociais dos gêneros na América: os indivíduos nunca foram passivos na cultura e na sociedade, daí advém a necessidade de constantemente e por diversos meios, regular e construir modelos ideais sobre homens e mulheres.

Conhecemos no capítulo anterior a década de 1930 e as duas crises, a econômica e a ecológica, a partir de uma família ficcional da literatura e do cinema a partir de simbolismos e significados correlatos à uma coletividade. Na segunda seção deste capítulo, continuamos esta verticalização do estudo referente às transformações suscitadas por este quadro sociocultural na vida das pessoas, só que a partir de sujeitos e famílias reais. Para isto, pensaremos os significados das duas crises tomando como eixo a análise da pobreza feminina, visto que foi sobre as mulheres que o impacto da pobreza foi mais intenso e expressou de forma mais clara as idealizações que evidenciavam o receio da mudança e o esforço para se manter um ideal de ordem social e de gênero. Tal escolha evidencia as idealizações sobre a família e a sociedade patriarcal no plano estatal com o *New Deal*, e assim concluiremos esta análise contextual refletindo sobre as políticas assistenciais do Estado norte-americano nesta época, também uma das tecnologias de gênero institucionalizadas nos Estados Unidos operando para manter o poder.

2.1 Os descontentes

Para o historiador Leandro Karnal, durante a década de 1920 um abafado clima intelectual e social existiu nos Estados Unidos da América por conta da ilusória ideia de que o país havia alcançado a maturidade econômica e de que os momentos de crise e perdas de dinheiro recorrentes durante a virada do século haviam permanecido no passado.¹⁵⁰ Porém, este mesmo período foi de uma grandiosa pluralidade acerca de movimentos e grupos políticos e sociais ansiando por transformações. Todas as tensões e críticas dos paradigmas sociais que coexistiam com os esforços ordenadores daquela sociedade até então irrompem com força a partir de 1929.

Reações amoderna América existiram desde antes da década de 1930, seja no pensamento progressista, na literatura norte-americana, ou em diversas outras formas de manifestações culturais, fomentando protestos e desejos de mudança. Como dito antes, a Geração Perdida de escritores desencantados com a modernidade e a sociedade de

¹⁵⁰ KARNAL, *et al.* *Op. cit.* p. 203

consumo refletiu sobre as futilidades dos norte-americanos, condenando os abusos e a violência do Estado e o não-reconhecimento de direitos sociais e da liberdade individual.¹⁵¹ Portanto, uma análise mais atenta evidencia que este clima intelectual não foi tão abafado assim e não se restringiu ao campo da literatura, ou do pensamento político “oficial” do Estado com o progressivismo.¹⁵² A imagem dos Estados Unidos da América como uma nação coesa, unificada à luz dos desejos de progresso e da igualdade de direitos entre os homens foi um desejo distante de uma efetiva realidade. Eram idealizações de um pensamento que expressava interesses de homens brancos e de posses, a despeito do que indicavam outros grupos sociais e sindicatos, bem como das mulheres lutando por seus direitos e pela emancipação, ou dos jornais repletos de manchetes sobre estes movimentos.

Sendo um movimento preocupado com as questões e mazelas sociais acirradas pela modernidade, como a pobreza urbana e a exploração do trabalho, o progressivismo teve um comprometimento inegável com a justiça social, questão que começava cada vez mais a ganhar espaço nas lutas políticas na virada do século. Compunham este movimento progressista indivíduos de classe média branca - como religiosos, intelectuais, comerciantes e advogados - que foram os primeiros cidadãos a atuar de forma organizada, engajados com o desejo de transformação e avanço da América. Ao tempo em que o surgimento de metrópoles e as ondas migratórias eclodiam, os anseios sociais, econômicos e políticos relacionados à industrialização incitaram esta *intelligentsia* progressista a pressionar o Estado pela criação de leis de amparo aos trabalhadores. Foram ainda atentos às reivindicações das mulheres e aos serviços de assistência, como a construção de escolas, creches, hospitais e parques para o usufruto dos norte-americanos mais pobres.¹⁵³

A preocupação progressista com movimentos de assistência e reforma social não foi nem de perto um posicionamento socialista e revolucionário, ou crítico à economia e ao *laissez-faire*. Tratou-se, em vez disso, da manifestação e do esforço de uma classe média moderada e conservadora, contrária a algumas transformações modernas. Ou seja, posicionavam-se contra a corrupção dos políticos, a manutenção dos conglomerados industriais em posse de poucos banqueiros e as mudanças socioculturais que estavam ameaçando o “verdadeiro” norte-americano.¹⁵⁴ Através da responsabilidade social e da

¹⁵¹ KARNAL, *Op. cit.* p. 203

¹⁵² O pensamento progressista tem seus maiores representantes com os presidentes Theodore Roosevelt, que governou de 1901 a 1909, e Woodrow Wilson, presidente de 1912 a 1921. A mudança drástica de pensamento tornou-se a principal ferramenta para as reformas progressistas. Reconhecendo a crescente complexidade da sociedade, ambos defendiam o enfoque mais científico dos problemas sociais. Theodore Roosevelt é um dos presidentes estadunidenses mais famosos e lembrados e foi um determinado reformista, comprometido em regular a relação entre o mercado, os bancos e o governo. (JENKINS, *Op. cit.*, 2015, p. 267)

¹⁵³ DIVINE *et al*, *Op. cit.*, p. 483.

¹⁵⁴ LEE, Brian. REINDERS, Robert. A perda da inocência: 1880-1914. In: BRADBURY, Malcolm (Ed.). Introdução aos estudos americanos. Forense Univ., 1981. p. 240

investigação científica, era desejo e ideal progressista socorrer os cidadãos que estavam na miséria nos grandes centros urbanos devido a industrialização nos moldes do liberalismo.¹⁵⁵

Sobre este momento social, o historiador Robert Divine afirmou:

O progressivismo também se alimentou do impulso organizacional que encorajava as pessoas a unir forças, partilhar informações e resolver problemas. Entre 1890 e 1920, muitas sociedades nacionais tomaram forma - quase 400 delas em apenas três décadas. Algumas, como a Associação Médica Americana (1901), refletia a crescente voz, cheia de autoridade, dos profissionais. Outras, como o Comitê Nacional de Trabalho do Menor, lutavam por uma legislação que regulamentasse ou reformasse certos assuntos específicos. Os historiadores já encararam o progressivismo como o triunfo de um grupo da sociedade sobre os demais: reformistas urbanos desafiando os chefões da cidade, fazendeiros contra as estradas de ferro. Agora reconhecem o modo como o progressivismo uniu as pessoas em vez de separá-las. Grupos díspares se uniam no esforço de melhorar o bem-estar de muitos grupos sociais.¹⁵⁶

Certamente, o ímpeto do pensamento progressista pela reforma e mudança preparou terreno desde fins do século XIX para que outros sujeitos e grupos descontentes surgissem. Eles influenciaram reformas que visavam o desenvolvimento e a formação de nova nação, a partir de outras referências ideológicas.

Pensando estas insurgências é algo reiterado nas análises e estudos que tratam das transformações ocorridas na Era Progressista afirmar que no plano do pensamento e da ação política, um conservadorismo muito grande norteou diversos setores da sociedade norte-americana, principalmente no nível governamental. Todavia, uma análise mais atenta dá conta da existência de diversas manifestações políticas e sociais que questionam a extensão desta afirmação. O sistema econômico que transformou os Estados Unidos numa potência na virada do século também possibilitou a emergência de agitações internas muito representativas, que detêm semelhante espaço de destaque. Movimentos políticos contestadores e artísticos enfatizaram abertamente temas de crítica social, colocando em questão o imaginário de liberdade, bem como as chances de se alcançar a plenitude do *American dream*.

Pensando nos movimentos reacionários e de extrema direita desta época, já se tem evidências de que o progresso e o apogeu econômico conviviam com problemas sociais e grupos de direita também se manifestaram. É patente este descontentamento no notório ressurgimento de grupos reacionários e extremistas ligados a *Klu Klux Klan* (KKK), com milhares de membros defensores da supremacia branca e do nacionalismo branco, além do

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 482

¹⁵⁶ DIVINE *et al*, *Op. cit.*, p. 483

fortalecimento de fundamentalismos religiosos na década de 1920.¹⁵⁷ Para o historiador Alan Brinkley, a KKK e os diversos grupos que a ela se identificam são exemplos de que os anos 20 foram também a época em que a classe média e todos aqueles cidadãos e grupos nostálgicos da Era Dourada expressaram de forma violenta suas ansiedades frente a um contexto de ebulição e transformação social, cultural e política.¹⁵⁸

Mesmo esta imagem de que os Estados Unidos foram essencialmente uma nação conservadora e xenófoba é por vezes convencionada na memória histórica desde fins da Guerra Civil. A existência de uma doutrina política unânime, republicana e adepta do capitalismo liberal não é uma afirmação que se sustenta. As dissidências políticas e sociais a este modelo dominante tiveram grande expressividade numa sociedade que vinha se diversificando e assumindo um papel protagonista no cenário internacional. Por isso é necessário que ao refletirmos sobre todo este amplo contexto não se pense a situação e as reações suscitadas como uma tábula rasa, como se as transformações econômicas e sociais tivessem o mesmo impacto sobre os indivíduos, e como se todos os grupos e cidadãos aceitassem se unir em prol de “algo maior” pela nação norte-americana.

Os trabalhadores e as mulheres se adaptaram às fábricas não só devido à repressão, ou modificando sua relação com o tempo, a família e a cultura. Repensaram sua relação com o mundo social, o trabalho e os excessos patronais, assumindo uma atitude reflexiva, com posicionamentos críticos e ativos, não necessariamente convergentes politicamente. A moderna e desenvolvida América dos grandes centros urbanos fomentou o

¹⁵⁷ Como uma referência cinematográfica que bem ilustra este contexto conservador do incipiente século XX, está o filme *O Nascimento de Uma Nação*, de D. W. Griffith, marco do cinema ocidental, lançado neste período, precisamente no ano de 1915. O enredo trata da história de uma jovem donzela branca sulista que é sequestrada e mantida em cativeiro por homens negros. Griffith coloca como heróis, que salvam esta donzela, membros da *Klu Klux Klan*. O racismo é tão presente neste filme que não há nenhum ator negro: os personagens negros, escravos, são homens brancos com as faces pintadas de preto. Acreditamos ser muito sintomática a aceitação e reconhecimento desta película: este foi um dos maiores “sucessos” do cinema norte-americano em formação, alcançando cifras bem elevadas em começo do século passado. Ele teria inclusive influenciado na própria “estética” da *Klu Klux Klan*, que adotou o uso das cruzes em chapas após este filme (esta não era uma prática adotada pelo movimento como um todo, mas a popularização do filme colaborou para esta adoção). Este filme é muito reconhecido não só pelas críticas, atuais e posteriores, ao posicionamento extremamente preconceituoso e legitimador de injustiças raciais. O filme é constantemente citado e estudado pela teoria do cinema e da análise fílmica porque D. W. Griffith utiliza uma linguagem imagética e sonora, além de estética, que ditaram as estratégias visuais de *Hollywood* por décadas. A relação de planos na sequência de perseguição, que justapõe perseguido e perseguidor de maneira a transmitir ao espectador que existe movimento e aproximação, foi inaugurada nesta obra. Esta forma de linguagem de justaposição entre causa e consequência é tão corrente que tendemos a naturalizá-la, quando, na verdade, é ela própria uma das características fundamentais do cinema norte-americano, paradoxalmente “inaugurada” com um filme tão hostil. Além disso, para Ismail Xavier, *O Nascimento de uma Nação* é o primeiro filme a demonstrar a importância do cinema como uma mídia que dialoga com a sociedade, tomando produções fílmicas como representações de debates e questões extra-fílmicas. (XAVIER, Ismail. **D.W. Griffith - O Nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.)

¹⁵⁸ BRINKLEY. *Op. cit.* 1997, p. 125.

progresso e o enriquecimento, mas também novas organizações e filiações políticas, enfim, a aspiração da luta por formas alternativas de organização do mundo.

Deve-se muito do surgimento destas novas filiações políticas que se desenvolvem nesta época à emergência de espaços de sociabilidade política e cultural além do próprio convívio no mundo do trabalho. A consolidação da relação degradante e desigual entre patrões e empregados vingou uma forte resistência contra as injustiças e desigualdades que a modernização e industrialização da economia só faziam ampliar. Este foi o caso das federações trabalhistas, comitês, cooperativas, sindicatos e movimentos políticos que se formaram nesta época, alguns dos quais existentes até nos dias de hoje.

A “lei de ferro dos salários” - que podemos simplificar pensando na relação entre oferta e procura - era o que mantinha os salários baixos e as péssimas condições de trabalho, justamente o que as organizações, das quais muitas eram abertamente ligadas à esquerda, visavam combater.¹⁵⁹ Assim, o intento progressista que convocou os indivíduos a se unirem em prol de reformas na sociedade norte-americana influenciou não apenas a formação das entidades e associações profissionais liberais, bastante características e atuantes neste período, e nem houve um predomínio do reacionarismo de extrema direita.

Portanto, o ideal de união para a mudança e reforma também existia e se fez no fortalecimento de movimentos em defesa dos direitos das minorias e na instauração de um contexto de verdadeira agitação política, liberal e não-liberal.¹⁶⁰ Movimentos sindicalistas, anarquistas, grevistas e feministas se organizaram neste momento, tomando a pobreza e as hierarquias sociais, raciais e sexuais não como fatalidade, mas sim como resultado de uma organização histórica da sociedade americana: algo bastante distante e crítico ao darwinismo social e ao ideário do indivíduo branco estadunidense que se fez sozinho.

Assim, desde fins do século XIX movimentos críticos das relações sociais de gênero e de trabalho reverberaram nos Estados Unidos. Para o historiador Michael Kazin, isto se deve ao forte papel político do movimento sindicalista e ao fortalecimento da ideia de um mundo governado pela classe trabalhadora, que foi a doutrina oficial da esquerda dos Estados Unidos durante a Era Progressista. Eles influenciaram o próprio pensamento democrático e a noção de liberdade do indivíduo, pois pensar na libertação da classe trabalhadora era, à época, uma palavra de ordem.¹⁶¹ Assim, a “ameaça vermelha”, que foi um dos medos mais dominantes e presentes nos discursos políticos e na produção cultural após a crise econômica de 1929 e durante todo o período de Guerra Fria nos Estados Unidos, não era um medo sem fundamento, uma ameaça sentida pela classe dominante

¹⁵⁹ DIVINE *et al. Op. cit.*, p. 416.

¹⁶⁰ KARNAL *et al. Op. cit.*, p. 188.

¹⁶¹ KAZIN, Michael. **American Dreamers: how the left changed a nation**. New York: Random House, Inc, 2011. p. 109.

direcionada apenas aos indivíduos e grupos “de fora” dos Estados Unidos. A sociedade norte-americana não era nem unânime nem condescendente, e o anseio por uma nova ordem econômica, social, política e de gênero estava presente em grupos “de dentro”, formados por milhares de cidadãos estadunidenses.

A dimensão de algumas organizações dissidentes e críticas à política dominante formalizadas nesta época evidencia isto. Fundada em 1881, a *American Federation of Labor* viria a ser uma das organizações de trabalhadores mais importantes do país no século XX. Esta organização conseguiu reunir aproximadamente dois milhões de sindicalizados em 1914, o que significa um terço dos trabalhadores especializados do país nas vésperas da Primeira Guerra Mundial e do fracasso do ideário progressista.¹⁶² Ações de grupos socialistas ocorriam em diversos estados norte-americanos e em plano nacional: o Partido Socialista (*Socialist Party*) foi fundado em 1901 e existiu até 1920; anterior a ele, o Partido do Povo (*People's Party*) existia desde 1891, exercendo uma resistência política e engajada entre os operários, conseguindo até mesmo concorrer nas eleições em diversos estados - principalmente no sul país, pouco industrializado e onde a resistência político-econômica teve um perfil mais populista entre os fazendeiros.¹⁶³

Como tratamos no capítulo anterior, após o *crash* do mercado de ações de Nova York em 1929, a crítica ferrenha ao capitalismo tornou-se algo articulado o suficiente para que em 1932, tanto o Partido Comunista quanto o Partido Socialista lançassem seus candidatos para concorrer à presidência dos Estados Unidos junto com o democrata Franklin Delano Roosevelt e o então presidente Herbert Hoover, que desejava a reeleição.¹⁶⁴

Uma esquerda ainda mais radicalizada também se firmou nesta conjuntura, corroborando para que um sentimento de ansiedade e luta contra esta esquerda, ou podemos dizer, esta figura ameaçadora sem definição que é o socialismo e o comunismo, tomasse grandiosas proporções. Os *wobblies*, como ficaram conhecidos os membros do sindicalismo revolucionário do *Industrial Workers of the World* (IWW) eram bastante radicais desde sua criação em 1905. Tinham como objetivo organizar os trabalhadores independentemente de sexo, etnia e qualificação, apostando na solidariedade entre os trabalhadores como alternativa aos sindicalismos pouco radicais e aliados à classe patronal que também agiam neste período.¹⁶⁵

Todas as organizações desta época convocaram os cidadãos para a luta efetiva e foram atendidos. Desde o começo do século XX os Estados Unidos viu surgirem piquetes e

¹⁶² *Ibidem*, p. 415.

¹⁶³ KAZIN. *Op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁴ GORDON. *Op. cit.* 2010. p.113

¹⁶⁵ Disponível em <http://www.iww.org/content/about-iww> . Acesso em 09 de janeiro de 2017.

greves recorrentes que reuniam multidões, nos quais bradavam *slogans* que ficaram muito famosos como “Nós queremos pão e rosas”¹⁶⁶: a luta não era, portando, só por melhores salários, mas também por dignidade e reconhecimento das dificuldades dos trabalhadores e trabalhadoras frente à opressão exercida pelo capital.¹⁶⁷ Logo, a forma pela qual essas esquerdas agiam nos Estados Unidos não se restringiu ao formato institucionalizado da política republicana de eleições diretas. Estes sindicatos e uniões convocaram homens e mulheres no campo e na cidade para o enfrentamento efetivo entre as classes, lutando pela regulamentação de leis trabalhistas e a assistência aos economicamente vulneráveis.

A ação política e social das esquerdas e o temor que suas reivindicações causavam nos setores da direita, bem como no próprio Estado, ficam ainda mais evidente a partir dos números que se relacionam a esta inquietação. Entre 1870 e 1900, mais de 23 mil greves envolvendo 6,6 milhões de trabalhadores e trabalhadoras ocorreram no país, muitas delas extremamente violentas. A título de exemplo, no ano de 1877 uma greve ferroviária na linha que ligava a Virgínia até a Califórnia foi violentamente reprimida pelo governo, o que causou a morte de mais de 100 trabalhadores. Em fábricas na Pensilvânia e em Chicago existem relatos de grevistas mortos por policiais e milícias contratadas pelos empresários porque o operariado estava resistindo à redução dos salários - ou então porque havia a convocação de comícios e protestos.¹⁶⁸

Ainda que as mulheres fossem idealizadas e estereotipadas como frágeis, fracas e aptas para um nicho específico de trabalho, elas igualmente lutaram por seus direitos, sendo igualmente submetidas à violência. Em março de 1911, em Nova York, 130 mulheres morreram em um incêndio numa fábrica têxtil por conta das más condições do lugar e porque os patrões trancaram as portas para que não houvesse roubos em meio a correria que se estabeleceu com o fogo.¹⁶⁹ Assim, homens e mulheres faziam parte destes

¹⁶⁶ No original “*Bread and Roses*”, este *slogan* político tem origem em uma fala proferida por Rose Schneiderman, uma integrante do *Women's Trade Union League* (WTUL) de Nova York. Afirma-se que Scheiderman proferiu este *slogan* por volta do ano de 1912 em uma greve em Lawrence, Massachussetts, no que hoje em dia é até conhecida como “*Bread and Roses strike*”. Schneiderman defendia que era direito dos trabalhadores receber honorários que suprissem mais do que somente as necessidades básicas deles e de suas famílias. Era uma greve não só por melhores salários, mas também por dignidade e respeito para toda a classe trabalhadora. A frase original dita por Schneiderman foi “*The worker must have bread, but she must have roses, too*”. Isto é: ela falava e lutava abertamente pensando nas mulheres trabalhadoras. Schneiderman se inspirou em um poema publicado em 1911 na *The American Magazine* intitulado “*Bread for all, and Roses, too*” - a *slogan of the women in the West*, de autoria de James Oppenheim. Schneiderman faleceu em agosto de 1972 na cidade de Nova York, aos 90 anos. (EISENSTEIN, Sarah. **Give us bread but give us roses**. London: Routledge. 1983.)

¹⁶⁷ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, 2007. p. 184

¹⁶⁸ DIVINE *et al.* *Op. cit.*, pp. 416-417.

¹⁶⁹ Alguns estudos relacionam a origem da comemoração do Dia Internacional da Mulher a esta situação. Entretanto, estudiosas apontam que a origem do marco específico do Dia Internacional da Mulher em 8 de março se deve a uma greve ocorrida neste dia no ano de 1916 na Rússia czarista, quando aproximadamente 90 mil operárias teriam marchado contra as más condições de trabalho, a

movimentos contestadores que legaram sementes críticas e oposicionistas, bem como o sentimento da existência de alternativas àquele sistema opressor dos trabalhadores e das minorias étnicas, culturais e sexuais. A repressão violenta generalizada foi uma faceta comum do começo do século XX e a reprodução destas situações em livros e filmes como o fez *As Vinhas da Ira* sem dúvidas estimulava a indignação e o desejo de luta.

Os projetos políticos socialistas se sustentavam na expectativa da construção de um futuro diferente do presente, tanto no que diz respeito ao mundo do trabalho quanto da cultura, do funcionamento da família e de novas relações amorosas, proporcionando a elaboração de novos modelos de relações de gênero e do lugar das mulheres numa sociedade livre.¹⁷⁰ Na defesa pelos direitos civis e pela reforma das relações de trabalho, havia a preeminência de lutas que visavam a equiparação dos direitos das mulheres com os dos homens. Tanto na esquerda socialista e revolucionária, quanto na vertente progressista moderada, o progresso da nação e da sociedade passava pela revisão de políticas para as mulheres e a família.

Simultaneamente ao fortalecimento dos movimentos de classe críticos às desigualdades vigentes nos Estados Unidos, movimentos feministas e de luta pelos direitos das mulheres surgiram e disseminaram suas agendas. Desde meados do século XIX, nos países europeus e nos Estados Unidos, organizações feministas intensificaram as reivindicações pela igualdade civil e política das mulheres, com agendas que reivindicavam a mudança das leis que discriminavam seus direitos no casamento, o direito ao voto, no trabalho e no acesso à educação, entre outras causas.¹⁷¹

É a partir deste quadro que o historiador Eric Hobsbawm afirma que tal contexto de transformações sociais, culturais, econômicas e políticas propiciou o surgimento de “uma nova mulher”: a emancipação feminina ainda era muito modesta, mas a atividade de mulheres em campos antes exclusivos aos homens teve impacto significativo naquela sociedade conservadora e patriarcal.¹⁷² O próprio aumento do uso de termos correlatos às lutas feministas e de esquerda é um indício da difusão de novas ideias e valores na sociedade norte-americana: não foi por acidente que “feminismo” e “controle de natalidade” entraram no léxico político e cultural norte-americano nas primeiras décadas do século XX.¹⁷³

fome e a guerra. A data foi oficializada em 1975 perante a Organização das Nações Unidas. (ONU). (GONZÁLEZ, Ana Isabel Álvarez. **As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.)

¹⁷⁰FRAISSE, *et al.* *Op. cit.* 1991. p. 10

¹⁷¹KAZIN. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁷²HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015. pp. 301-302

¹⁷³*Ibidem*, p.110.

Mesmo diante das mudanças sociais e econômicas do último quarto do século XIX, boa parte da sociedade estadunidense era conservadora em relação ao papel social dos gêneros, defendendo que o lugar social da mulher era o lar, ou então trabalhando em afazeres “femininos”, como o magistério e a enfermagem - profissões novas com um *status* social e salários mais baixos, justamente porque eram profissões “femininas”.¹⁷⁴ Estes setores mais conservadores ignoravam – e podemos considerar que o faziam de forma deliberada - as mudanças sociais, os movimentos e demandas das mulheres, enfim, as vontades e novas urgências das trabalhadoras e cidadãs norte-americanas.

Colocar este período de crítica à modernidade, com as motivações socialistas e de esquerdas como as únicas razões para o surgimento do movimento feminista não dá conta da realidade complexa daquela época, nem da dimensão das lutas que vinham há muitos anos sendo encabeçadas por mulheres nos Estados Unidos. Certamente, esta questão trabalhista era uma agenda fundamental do período, mas as origens e demandas das primeiras feministas foram muito mais profundas e variadas do que estas.¹⁷⁵ Movimentos por mudança e igualdade sexual e racial vinham se organizando desde antes da Guerra Civil norte-americana, contando com a atuação política das mulheres. Boa parte das lutas pelo fim da escravidão nos Estados Unidos e pelo sufrágio feminino teve a decisiva atuação feminina, juntamente com organizações religiosas com semelhante participação.¹⁷⁶

Um dos temas mais lembrados dentro da história dos feminismos e do ativismo político das mulheres nos Estados Unidos é a luta pelo sufrágio feminino. Uma parte deste feminismo norte-americano, mais radical e de viés racista, não se conformava com o fato de que desde 1869 o direito ao voto havia sido concedido aos homens negros. Para algumas mulheres era inadmissível que elas, brancas e de elite, não tivessem um direito que fora concedido a eles.¹⁷⁷ No entanto, esta perspectiva política com referência racial não se resumiu à totalidade do movimento sufragista norte-americano. Mais de 150 mil membros compunham o *Women's Christian Temperance Union* (WCTU) por volta de 1890, que igualmente lutavam pelo sufrágio feminino e pela união trabalhista. Em 1920 a luta veio a ter êxito com a Emenda à Constituição dos Estados Unidos reconhecendo o direito das mulheres ao voto.¹⁷⁸

É notável que os ganhos sociais alcançados pelos esforços feministas foram bem além do direito ao voto e fim das discriminações de gênero. Foram também reivindicações por campanhas pelos menos favorecidos social e economicamente, como o fim dos abusos por parte dos patrões e chefes, a exploração de mão-de-obra infantil, a defesa da criação de

¹⁷⁴ DIVINE *et al. Op. cit.*, p. 413.

¹⁷⁵ KAZIN. *Op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁷⁶ KAZIN. *Op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁷⁷ JENKINS, *Op. cit.*, p. 267.

¹⁷⁸ KAZIN. *Op. cit.*, pp. 100-101.

hospitais públicos e a melhoria nas moradias mais humildes.¹⁷⁹ Organizações como a *National American Woman Suffrage Association* (NAWSA) de 1890, em sua primeira década de existência já contava com 10 mil integrantes e lutava pelo sufrágio e por ações assistenciais. O WCTU desde 1873 já estava se organizando e pleiteando por reformas sociais.¹⁸⁰ O que estava na luta para estes movimentos femininos não era somente a obtenção do direito ao trabalho remunerado, mas principalmente o fim da exploração para mulheres e homens. A proibição do trabalho noturno, a formalização do dia de trabalho de oito horas, a admissão de inspetores nas fábricas para cuidar para que as leis e direitos dos trabalhadores fossem cumpridos, direitos sobre a maternidade e a não-demissão em caso de gravidez, a luta contra o trabalho infantil e contra a prostituição foram alguns dos tópicos de suas agendas políticas.

A partir desse breve quadro vemos que nos Estados Unidos das décadas iniciais do século XX a luta pelos direitos das mulheres muitas vezes correspondeu com o esforço para fazer avançar a justiça social, racial e econômica: somente pelo enfrentamento de múltiplas e entrelaçadas injustiças os problemas dos mais necessitados, homens e mulheres, poderiam ser solucionados. A defesa e o pleito feitos para as mulheres não se restringiram a grupos da esquerda ou da direita. Ela era plural, diversificada, bem organizada e com demandas e direcionamentos intelectuais que previam a mudança das relações de trabalho, sociais, culturais e econômicas. Assim,

(..) é um erro caracterizar o feminismo como um movimento de mulheres “de carreira”. Algumas feministas priorizaram o direito feminino de serem empregadas nas mesmas bases e direitos que os homens, enquanto outras pediram por maior respeito e apoio por mulheres trabalhadoras do lar – isso sem mencionar a maioria feminista que lutava por ambas as demandas. Nunca houve uma agenda única do feminismo, uma agenda unificada.¹⁸¹

Da mesma forma que a agenda dos trabalhadores e as demandas postas na luta de classes não convergiam para uma única ação e desejo – nem todos eram socialistas e/ou comunistas, vale salientar-, o feminismo sempre foi plural. Considerar que as mães solteiras, as esposas da classe operária e as viúvas não teriam urgências mais imediatas que a luta pelo sufrágio significa ignorar a realidade da maior parte da população feminina na virada de século, na América e na Europa.

Portanto, em face deste contexto de uma nova sociedade com novas demandas, as lutas das mulheres por direitos políticos e sociais estiveram também intimamente ligadas às

¹⁷⁹ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, 2007. p. 189.

¹⁸⁰ KAZIN. *Op. cit.*, p. 101.

¹⁸¹ COBBLE, Dorothy S.; GORDON, Linda; HENRY, Astrid. **Feminism Unfinished: a short, surprising history of American women's movements**. New York: Liveright Publishing Corporation, 2014. p. xv.

necessidades das mulheres das classes mais baixas. Frente a este quadro, as reflexões sobre a maternidade, a sexualidade e a divulgação de métodos contraceptivos (que são especialmente sensíveis para nossa análise) têm nessa época um destaque considerável nas agendas feministas.¹⁸²

Na diversidade de movimentos e associações identificadas como feministas as revisões e a crítica ideológica também incidiram sobre a maternidade e a criminalização do aborto e muitos grupos advogaram mesmo por técnicas de esterilização e métodos contraceptivos. Muitas mulheres foram perseguidas pelo governo norte-americano neste período acusadas de imoralidade, anarquismo ou qualquer outro crime - como Emma Goldman, presa e extraditada dos Estados Unidos na década de 1910. Esta sensibilidade sobre a questão da maternidade e do verdadeiro peso desta responsabilidade para as mulheres pobres foi ainda o motivador de Margareth Sanger, que de forma similar a Goldman, tinha um pensamento muito radical para a época, advogando principalmente na defesa de que as mulheres trabalhadoras e donas de casa deviam conhecer seus próprios corpos e controlar a natalidade, impedindo, quando desejassem, o nascimento de crianças. Sanger tinha conhecimentos de enfermagem e os utilizou largamente. Ela cunhou no termo “controle de natalidade” para ajudar as mulheres pobres do Brooklyn nos anos de 1910 a interromper a gravidez e aprender sobre sexualidade.¹⁸³

As querelas que se relacionam à discussão sobre a maternidade e os direitos durante a gravidez eram pauta principal em diversas associações feministas e defensoras dos direitos das mulheres, que exigiram a atenção das demandas civis e de políticas públicas a esse respeito. Algumas feministas europeias na virada do século já refletiam sobre a mesma questão, concebendo a maternagem como uma experiência feminina que envolvia conhecimento e trabalho e não algo da natureza das mulheres.¹⁸⁴ Para essas mulheres, a maternidade era mesmo a comprovação da capacidade feminina, até superior à do homem, em gestar, cuidar, trabalhar no espaço público e criar valores: as mulheres eram as únicas que podiam criar outro ser humano. Isso levava ainda ao direito pleno da emancipação e da não-exploração do sexo feminino pelos homens, pelo fim da vida restrita ao privado e pela exploração dos salários baixos, pois “(...) a sociedade lhes devia o reconhecimento social, político e econômico do seu trabalho doméstico”.¹⁸⁵

Nos Estados Unidos, este feminismo maternalista chegou em 1915 com Katherine Anthony, e encontrou um solo bastante receptivo. Organizações como WCTU tinham

¹⁸² BOCK, Gisela. Pobreza feminina, maternidade e direitos das mães na ascensão dos Estados-providência (1890-1950). p. 436. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres - O século XX**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991.

¹⁸³ KAZIN. op. cit., 2011. pp. 134-139.

¹⁸⁴ BOCK. *Op. cit.* 1991, p. 440.

¹⁸⁵ *Idem*. p. 436.

colocado as tarefas domésticas das mulheres no centro de suas atividades, reiterando sua importância pública e afirmando que estas tarefas eram similares às aquelas desempenhadas nas fábricas e indústrias pelo país: era um trabalho merecedor de remuneração adequada, porque cuidar dos filhos devia ser algo valorizado e não uma justificativa para a dependência feminina.¹⁸⁶

Conhecemos até aqui uma pluralidade de ações de homens e mulheres que reagiram e ensaiaram mudanças na nação e na política norte-americana. Principalmente a diversidade de concepções sobre o papel social feminino e das atividades das mulheres reitera ainda a multiplicidade de motivações e conquistas que se associaram às suas lutas, o que desmistifica a ideia de que após a obtenção do sufrágio feminino em 1920, o movimento feminista norte-americano tornou-se por muitas décadas uma bolha de mulheres brancas e de classe média.¹⁸⁷

Pensando sobre isto em específico e na ameaça que a atividade política e social feminina às hierarquias de gênero nos Estados Unidos, muito nos auxilia a perspectiva de historiadoras feministas dedicadas a uma revisão da história da luta das mulheres e das lutas feministas nos Estados Unidos da América. Vemos neste grande quadro que a diversidade social e de classe foi uma característica dos diversos grupos feministas que se formaram.¹⁸⁸ Diferentes grupos de mulheres compunham a nação norte-americana e tinham, portanto, diferentes prioridades e agendas, pois

Num país diverso como os Estados Unidos, nós não podemos esperar que diferentes grupos de mulheres tenham uma mesma agenda. Não podemos esperar que mulheres pobres, alimentando suas famílias com cupons de alimentação tenham as mesmas prioridades que advogadas que esperam tornar-se associadas em firmas de advocacia. Não podemos esperar que mulheres que enfrentam discriminação racial e social desenvolvam as mesmas prioridades que mulheres que enfrentam apenas discriminação sexual.¹⁸⁹

Reconhecer a pluralidade das iniciativas torna patente a necessidade de considerarmos que os papéis de gênero que foram questionados por estes grupos e movimentos da esquerda e da direita não abalavam apenas as hierarquias entre homens e mulheres. Pode-se afirmar que a virada do século foi de estabelecimento de uma “ameaça” não só face a ordem política e econômica, mas também de ultimato às hierarquias sexuais e de gênero daquela sociedade patriarcal. Os movimentos feministas foram, assim, transformadores da sociedade e cultura:

¹⁸⁶ *Ibidem.* pp. 447-448.

¹⁸⁷ COBBLE; GORDON; HENRY. *loc. cit.*

¹⁸⁸ *Idem.* p. xv.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

As feministas e reformistas sociais do final do século XIX forneceram um dos mais visíveis e ofensivos desafios políticos para as hierarquias de gênero existentes. Reivindicando seus direitos à igualdade política e jurídica com os homens, elas também apelaram a uma autoridade moral feminina distinta como justificativa por sua presença na esfera pública.¹⁹⁰

Essa afirmação corrobora, portanto, com a ideia da pesquisadora feminista Rita Felski de que a modernidade parece um mundo formado por homens, para homens e com mulheres figurando como peças de uma complementaridade sexual porque por muito tempo se reconheceu como notórios os fatos, as ações e produções culturais do passado somente, ou de forma mais preponderante, como aquilo que os homens fizeram. As lutas feministas ou pelo direito das mulheres protagonizadas por pessoas que se identificavam como direita, esquerda, religiosas ou não, existiram e não eram grupos pequenos e fechados, exclusivos de mulheres brancas, negras, pobres ou ricas: eram centenas de milhares.

Concluimos assim que as mulheres agiram tanto quanto os homens, e a partir de sua subjetividade e de suas crenças e relações sociais e culturais, ressignificaram o mundo e afrontaram a sociedade patriarcal com ameaças às hierarquias, tornando claros os anseios e desvios da ordem e do “natural” da binaridade dos sexos que foram vigorosamente combatidos. Os Estados Unidos eram assim também uma nação feminina no começo do século XX e de pluralidade étnica, racial, cultural e política. Pode parecer óbvia esta afirmação, mas considerando as idealizações e estereótipos que fizeram parte da construção da identidade norte-americana é central fazer esta reiteração. As mulheres participaram do estereótipo de mães, irmãs e esposas, mas eram mais do que estereótipos. Foram viúvas, mães solteiras, celibatárias, chefes de família, donas de casa e funcionárias em fábricas, enfim, independentes, responsáveis, que tiveram que “se fazer” sozinhas e cuidaram de suas famílias. Por isso reiteramos a perspectiva de que estudos dedicados a problematização da história das mulheres e a categoria de gênero não podem dividir as mulheres somente entre aquelas que reproduziam papéis tradicionais sobre o feminino, e aquelas que os desafiavam: a tensão entre as situações de submissão, (in)dependência e autonomia também fomentavam questionamentos acerca dos papéis tradicionais de gênero.

É nesta perspectiva que a inquietação de Felski com essa representação do mundo moderno, do progresso e da tecnologia, como a de um mundo de homens nos quais mulheres são representações, parte complementar da ordem deste imaginário masculino, também nos auxilia a finalizar esta reflexão contextual.

Analisando a literatura e as artes na Europa deste período, Felski viu que as representações, imagens e discursos sobre a mulher eram louvadas e aceitas quando

¹⁹⁰ FELSKI, *Op. cit.* 2009. p. 21

mães, casadas, jovens, castas, isto é, como *mitos*. Se não existiram dentro destes papéis, foram retratadas como peças que compunham o imaginário masculino, isto é, prostitutas e atrizes, ou ainda como mulheres masculinizadas e mecanizadas pelo trabalho, destituídas do ideal de beleza e feminilidade da época. Ou então eram lésbicas, histéricas e subversivas: o ápice do simbolismo do que era a “modernidade feminilizada” pelo olhar masculino, potencialmente destrutiva da beleza, da maternidade, dos valores da família e com certeza, uma força que corrompia mulheres, o motivo pelo qual a presença e o controle dos homens e do Estado se fazia imperativa.¹⁹¹

Em nossa análise, questionamos estas imagens por dois motivos: primeiro, porque trata-se de um discurso de valores patriarcais reproduzidos em tecnologias de gênero, de forma coercitiva sobre as mulheres. Em segundo lugar, no caso específico dos Estados Unidos, porque a historiografia feminista mostrou como as mulheres eram plurais em suas existências e demandas políticas e não cabiam nos padrões de gênero da época, como também na leitura construída pelas produções culturais. Se havia na Europa e nos Estados Unidos jovens solteiras ensaiando viver sua sexualidade de acordo com sua vontade, trabalhadoras de classe média e operárias, mães solteiras, celibatárias, mulheres atuando na luta política e social, ricas e pobres, negras e brancas, norte-americanas ou estrangeiras que agiram e modificaram seus estatutos jurídicos e socioculturais, por que esta pluralidade não foi representada na literatura e no cinema?

A defesa de reformas sociais para a classe trabalhadora, para as minorias étnicas e raciais e a criação de diversos aparelhos sociais para atender as famílias e os indivíduos são *algumas* das reivindicações que se enredam com anseios e vontades de mudança de demais movimentos sociais daquela época. A moderna nação norte-americana que construiu nessa época o modelo sociopolítico e cultural que entrou em crise em 1929 não foi um mundo só de homens ricos ou não, brancos e americanos. Podemos afirmar que o protagonismo das mulheres já anunciava que algo não ia bem naquela imagem ordenada de nação ou de mercado, e iniciando uma resposta à pergunta que acabamos de fazer, toda esta pluralidade sobre o feminino e a atuação das mulheres causava ansiedades e medo. Os anseios que se delinearam naquela sociedade patriarcal e entraram em tensão durante a Grande Depressão não eram apenas da ameaça socialista e comunista, por isso as produções culturais da época foram uma forma de (re)construir a feminilidade, a maternidade e a família face a um mundo em ebulição.

A América que John Steinbeck reconstruiu em sua literatura com personagens paradigmáticos também necessita ser problematizada tendo em vista todo este imaginário e esta atuação civil crítica ao mundo burguês e patriarcal. Os personagens da família Joad

¹⁹¹ FELSKI, *Op. cit.* 2009. p. 21

são representações simbólicas – e comportam duas teias de interesses e poderes relativas às duas histórias que se construíram, em filme e livro.

Em meio a uma sociedade conservadora e mesmo reacionária, novas expectativas sobre a mulher se construíram alicerçadas nestas experiências políticas e sociais feministas, de esquerda, socialistas e radicais, enfim, de luta pelo fim das discriminações de classe e gênero. Trata-se de relacionar as tensões fomentadas a partir deste quadro contextual em diálogo e correspondência com as produções culturais desta época, conforme pensamos a questão central desta pesquisa. Através das mulheres da família Joad (Ma Joad, Rosasharn e Vó Joad), o livro e o filme *As Vinhas da Ira* foram produtores de discursos e representações sobre o gênero e o sexo feminino através das imagens maternas, e o fizeram em correspondência e permuta com uma sociedade patriarcal fragilizada, amedrontada e temerosa acerca da manutenção da ordem e da “naturalidade” dos comportamentos e lugares de raça, classe e gênero, tidos como naturais.

2.2 Vivendo em tempos difíceis: experiências de gênero na Grande Depressão.

A sociedade estadunidense passou por mudanças rápidas no período entre o último quartel do século XIX e as primeiras décadas do século XX, conforme tratamos até aqui. Foram transformações que acarretaram um progresso econômico e político, mas de uma forma extenuante em diferentes esferas. No âmbito político, econômico, ambiental e social, as pessoas tiveram de transformar suas vidas em vista das implicações exigidas por conta da modernização e industrialização.

Ainda assim, devido a essas mesmas remodelagens nas relações políticas, econômicas e de trabalho, a sociedade norte-americana vivenciou experiências positivas. Principalmente para as mulheres e demais minorias políticas, a possibilidade da obtenção da autonomia econômica e a superação de algumas amarras sociais e patriarcais, o sonho do *American dream* pôde ser também o de liberdade e emancipação de alguns indivíduos.¹⁹²

No estabelecimento de indústrias e na formação da classe trabalhadora, a entrada das mulheres no mercado de trabalho fabril possibilitou uma remodelação dos papéis sociais de gênero envoltos em tensões. Na virada do século até a crise econômica da década de 1930, as mulheres obtiveram conquistas e possibilidades de independência inéditas: ter um emprego permitiu que auxiliassem na renda familiar, seja nas classes menos favorecidas ou na classe média. Isso quando não se tornaram totalmente

¹⁹² DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres - O século XX**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991. p. 49

responsáveis pelo sustento da família ou delas mesmas, pois nessa conjuntura muitas jovens mulheres passaram também a viver sozinhas em grandes centros urbanos.

Para pensarmos como as mulheres e outras minorias políticas viveram os papéis sociais e sexuais de gênero no cenário de recessão econômica, o colapso ecológico e tudo mais que estas crises acarretaram, é preciso levar em conta os enfrentamentos políticos e os efeitos desta crise na moralidade burguesa e liberal. É com tais reações da cultura e da sociedade patriarcal que os discursos de livro e filme estabeleceram diálogos. Portanto, a interlocução com a realidade existente nestas obras diz respeito às representações correlacionadas com experiências individuais, familiares e de gênero.

O problema decisivo que a desestruturação econômica iniciada em 1929 causou não tratou somente das fraturas impostas aos mercados de ações, aos preços de produtos agrícolas em nível mundial, tampouco à confiabilidade de investimento do capital estrangeiro nos Estados Unidos. A real questão da qual tratamos nesta seção é como toda essa desestruturação e rearranjo das formas de se levar a economia, a política e a diversidade sociocultural afetaram a vida das famílias e das pessoas - quais fissuras estas crises estruturais infligiram na segurança, na estabilidade, na saúde física e psicológica de homens, mulheres e crianças e, principalmente para a nossa análise, investigar por qual via todas essas questões tocaram as relações de gênero.

As sequelas da crise econômica nas zonas urbanas foram devastadoras. Muita de nossa memória histórica relacionada à Grande Depressão traz à tona, de súbito, as fotografias de pessoas vagando em busca de emprego ou em formação de fila para pegar a sopa dos pobres nas organizações filantrópicas e religiosas; ou, então, nos lembramos dos retratos de ex-combatentes e desempregados vendendo maçãs. Até 1932, aproximadamente 25% da população economicamente ativa do país (quinze milhões de norte-americanos) ficou desempregada. No mesmo período, a queda foi de 46% na produção industrial, cinco mil bancos faliram e o produto interno bruto (PIB) do país diminuiu um terço.¹⁹³ Portanto, vemos como não é por acaso que o período entre 1929 e a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial é conhecido enquanto *hard times* - tempos difíceis.

Mesmo com números estatisticamente expressivos como os demonstrados acima, é difícil ter a dimensão dos sentimentos gerados por estas crises. Sobre o período, com certeza não é exagero afirmar que os mais pobres podiam literalmente morrer de fome sem a ajuda dos fundos de caridade e das agências do *New Deal* que forneciam sopa, agasalhos e pensões.¹⁹⁴ As fotografias da miséria nos centros urbanos e nas áreas rurais, de ex-combatentes, as “Marchas da Fome”, as mobilizações da esquerda, da filantropia e de

¹⁹³ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, p. 205

¹⁹⁴ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, p. 323.

associações de mulheres, e ainda o surgimento das favelas, as *hoovervilles* (termo anedótico em relação ao legado do presidente Herbert Hoover) também são indícios do tamanho da miséria e das agruras que uma grande parte daquela sociedade vivenciou.

Uma forma de nos aproximarmos desta experiência da pobreza e suas implicações nas relações de gênero é recorrer aos testemunhos de pessoas que viveram a crise. Através dos depoimentos que deixaram, homens e mulheres norte-americanos de diferentes idades, religiões e regiões do país, ajudam a compreender a dimensão de tais eventos na esfera da vida privada.¹⁹⁵

É muito difícil imaginarmos o fenômeno das *Dust Bowl* através de frações numéricas. O que moveu uma multidão a colocar suas famílias em carros e partir para viver uma promessa de emprego fica mais sensível a partir de relatos, como aquele de John Steinbeck em *As Vinhas da Ira* que apresentamos no capítulo anterior.

O depoimento de alguém que viveu essas situações é revelador da dimensão das repetidas catástrofes na vida das pessoas, sob a ótica e subjetividade feminina. Caroline Henderson viveu na região mais afetada pelas *Dust Bowl* durante a década de 1930, conhecida como “Cabo de Frigideira”, entre os estados do Texas, Novo México, Colorado, Kansas e Oklahoma, onde ficava sua propriedade.¹⁹⁶ Esta região também é conhecida como “*No Man’s Land*” (Terra de ninguém), devido à longa extensão das planícies e a sensação de um local ermo.¹⁹⁷

Caroline sempre foi entusiasta da literatura e por anos escreveu para jornais e revistas, contando das belezas e prosperidade da região das Grandes Planícies. No trecho da correspondência abaixo, intitulada “*Dust to Eat*” (Poeira para Comer) e datada de 26 de julho de 1935, Caroline já tinha então 58 anos. Ela faz um exame da situação rural a Henry A. Wallace, o Secretário da Agricultura do governo Roosevelt, que a conheceu através de um texto seu publicado em uma revista. Após fazer um balanço sobre suas conquistas, sua paixão pela terra e a prosperidade que marcou sua vida por 28 anos, Caroline explica o que havia acontecido após a seca e as contínuas tempestades de areia. Ela diz¹⁹⁸:

¹⁹⁵ Por *vida privada* consideramos a compreensão da trajetória e experiência dos sujeitos e seus familiares, mas não os dissociando do âmbito das interações e relações com o social e a vida pública.

¹⁹⁶ Na imagem 3 desta dissertação, página 53, é possível consultar um mapa geográfico dos Estados Unidos que evidencia as regiões afetadas pelas *Dust Bowl*. Para facilitar nossa leitura e compreensão, neste mapa está destacado precisamente onde ficava a fazenda de Caroline Henderson. Caroline foi uma das pioneiras desta região. Mudou-se para esta área em 1907, ainda solteira e com o nome de Caroline Boas, incentivada pela propaganda do governo norte-americano de que o Oeste fosse habitado e cultivado. Lá conheceu e casou-se com Will Henderson, e juntos viveram os anos de apogeu da agricultura e da economia rural, anteriores às *Dust Bowl* e às flutuações da economia causadas pela interligação dos mercados mundiais. (HENDERSON, 2001.)

¹⁹⁷ HENDERSON, Caroline Agnes. **Letters from the Dust Bowl**. Norman: University of Oklahoma Press, 2001. p. 23.

¹⁹⁸ Tradução nossa de: “*Yet now our physical torture, confusion of mind, gradual wearing down of courage, seem to make that long continued hope look like vanishing dream. For we are in the worst of*

[...] Agora nossa tortura física diária, confusão mental, o gradual desgaste da nossa coragem, parecem fazer com que essa esperança seja um sonho distante. Pois estamos na pior área das tempestades de areia, onde a expressão “poeira para comer” de William Vaughn não é mera expressão da linguagem como ele intencionou, mas a frase de uma realidade amarga, aumentando em gravidade com o passar dos dias. Qualquer tentativa de explicar o violento desconforto dessas tempestades seria em vão, exceto para aqueles que já as experimentaram [...]¹⁹⁹

Caroline nos ajuda a tomar conhecimento de como eram os dias:²⁰⁰

Há dias em que por horas nós não conseguimos ver o moinho de vento que fica a 15 pés da porta da cozinha. Há dias em que por breves períodos não podemos distinguir as janelas das paredes por causa da sólida escuridão das tempestades. Somente em algum sonho infernal alguém poderia visualizar o escabroso terror da luz vermelha se espalhando pelo céu quando porções do Texas “estão no ar”. A poeira carregada pelos ventos, tão fina quanto a melhor farinha, penetra por tudo, onde quer que o ar possa ir.²⁰¹

Caroline alega ver “o Texas no ar” porque se tornou normal para as pessoas que vivenciavam as tempestades a percepção de que cada uma tinha uma cor diferente, correlata ao lugar onde os ventos arrastaram a terra. Caroline continua a expor sua narrativa, explicando a Henry A. Wallace todas as transformações resultantes desta situação: o imenso montante de lavouras perdidas; a quantidade de acres devastados; a escassez de água, que levou a vida de seus animais; o dia em que o poço secou; a pobreza que atingiu seus vizinhos menos abastados; e o gradativo abandono das terras. Faz ainda um apelo ao governo para enviar ajuda massivamente, porque o dinheiro dos benefícios não estava sendo suficiente para várias famílias.

É pelo tom de cartas como estas que a miséria e a calamidade das *Dust Bowl* adquirem realidade. O desespero que essa situação suscitou não foi apenas sentido nas perdas materiais. Para Alvin O. Turner, que editou estas cartas, fica evidente a partir das belas e pesadas palavras de Caroline o quão duro foi este golpe no *American dream*. Foi o derradeiro golpe na visão de progresso ininterrupto calcador da relação do homem com a terra.²⁰²

the dust storm area where William Vaughn Moody's expression, "dust to eat" is not merely a figure of speech as the intended, but the phrasing of a bitter reality, increasing in seriousness with each passing day. Any attempt to suggest the violent discomfort of these storms is likely to be vain except to those who have already experienced them."

¹⁹⁹ HENDERSON, *Op. cit.*, p. 161.

²⁰⁰ Tradução nossa de: “*There are days when for hours at a time we cannot see the windmill fifty feet from the kitchen door. There are days when for briefer periods one cannot distinguish the windows from the solid wall because of the solid blackness of the raging storm. Only in some Inferno-like dream could any one visualize the terrifying lurid red light overspreading the sky when portions of Texas are "on the air". This wind-driven dust, fine as the finest flour, penetrates wherever air can go.*”

²⁰¹ HENDERSON, *loc. cit.*

²⁰² HENDERSON, *Op. cit.*, p. 158.

Devemos considerar este testemunho de vida de Caroline como símbolo de todo um contingente de milhares de pessoas que, por vezes, sofreram ainda mais que a família de Caroline, mas que não tiveram chance de contar os seus terríveis sofrimentos e suas perdas. Em uma carta enviada a uma amiga em 1932, Caroline lamenta pela situação extrema a que chegaram seus vizinhos: eles estavam usando os velhos cavalos da família para cuidar da colheita, afim de poupar os gastos com o trator. Segundo Caroline, qualquer agricultor entenderia a dimensão desta escolha: exigir tanto assim dos cavalos, quando eles já tinham feito tanto durante toda sua vida e mereciam envelhecer em paz era somente cabível em uma situação extrema.²⁰³

É a partir de revisões feitas com abordagens que dão conta de novas fontes e materiais históricos, como estas cartas e ensaios de Henderson, que acreditamos que o passado de dados estatísticos e multidões descaracterizadas adquire humanidade. Algo muito comum durante a gestão de Franklin Delano Roosevelt foi a troca epistolar entre a população e o presidente. Por seu perfil bastante paternalista, Roosevelt deu à população a impressão de que ele era um amigo muito próximo, um protetor a quem os norte-americanos podiam confiar - serem verdadeiros confidentes.²⁰⁴ Em geral, foram motivações econômicas, reais pedidos de auxílio que provocaram a escrita destas cartas: se pensarmos que em 1933 havia entre treze e quatorze milhões de desempregados, o significado emocional destes pedidos de auxílio é notável.

Para Robert S. McElvaine, editor da compilação de cartas que trazemos à análise abaixo, as pequenas cidades e a América rural da década de 30 eram compostas por uma sociedade baseada nos valores americanos do individualismo, do trabalho duro e da autossuficiência. O orgulho e a crença nestes valores e suas implicações na forma como as pessoas se posicionaram a respeito da crise e da pobreza estão postas no teor das cartas, visto que muitos cidadãos pediam um emprego, e não assistência.²⁰⁵

Em uma carta datada de 11 de dezembro de 1934, um homem do interior do Texas escreve ao presidente Roosevelt para explicar sua condição, que é muito parecida àquela que John Steinbeck recriou na figura da família Joad em *As Vinhas da Ira*. Este homem era dono de um pequeno pedaço de terra onde mantinha um pequeno rebanho de bois e algumas mulas. Visto o período difícil que passou durante o ano, ele hipotecou seus animais e agora pedia por auxílio do presidente porque a hipoteca estava prestes a ser executada. Este homem que assina a carta como um “humilde servo” do presidente diz:

Eu fiz tudo que pude para pagar a hipoteca e falhei em tudo que eu tentei. Eu não produzi o suficiente na minha colheita desta vez e o dono da hipoteca

²⁰³ HENDERSON, *Op. cit.*, p. 134.

²⁰⁴ MCELVAINE, Robert S. (Ed.). **Down & Out in the Great Depression: Letters from the Forgotten Man**. Twenty-fifth Anniversary Edition. University of North Carolina Press, 2008. p. 6

²⁰⁵ *Idem*. 2008. p. 69

não permitiu que eu ficasse nem com um pouco dela para que eu me alimentasse enquanto eu estava colhendo, e agora o inverno está aqui, eu tenho esposa e três (3) crianças pequenas, não consegui sequer roupas suficientes para impedir que eles congelem. Minha casa pegou fogo três anos atrás e eu estou vivendo em um casebre e estamos vivendo em uma condição de sofrimento. Minhas crianças estão falando do Papai Noel e eu odeio ver o Natal chegando este ano porque eu sei que este será um dos piores natais que eles jamais terão testemunhado. Eu tentei fazer um acordo com o homem com quem estou em débito [o hipotecário], mas ele não aceita nada a não ser o dinheiro ou meu rebanho e eu não posso emprestar dinheiro e preciso do meu rebanho então estou te pedindo que me ajude de alguma forma, por favor.²⁰⁶

A ameaça da execução de hipotecas, do frio e a verdadeira necessidade extrema de auxílio para famílias inteiras esteve presente no interior e nas cidades dos Estados Unidos. No trecho da carta transcrita abaixo, temos um demonstrativo da situação de desamparo e desespero em que as pessoas chegaram durante a Grande Depressão. A carta foi destinada ao presidente Roosevelt, escrita em 23 de outubro de 1933, por um homem de St. Louis, Missouri. Ele diz:

Sou um pai de cinco boas crianças cristãs, e minha esposa veio sendo, e continua a ser inválida a maior parte do tempo dos últimos doze anos; ela é afligida por seus membros muito doloridos, causados por úlceras varicosas. Eu sempre fui capaz de prover minha família razoavelmente bem, mas nos últimos três anos meu salário tem estado em constante declínio, mas eu continuo sendo grato por ainda ter uma posição. [...] O inverno está chegando, não temos carvão dentro de casa nem no estoque, e as crianças estão precisando de roupas quentes para ir à escola. [...] Não posso dar a minha esposa a atenção médica necessária que ela deveria ter. Existe alguma forma ou alguma pessoa para quem eu possa ir que possa me ajudar a passar por essa dificuldade. Eu nunca antes precisei pedir ajuda, mas eu devo e eu serei muito franco em dizer que eu apreciaria algum tipo de ajuda por um curto período de tempo, assim eu posso me recuperar um pouco. [...] Eu tenho 50 anos de idade, e eu nunca perdi um dia desnecessário de trabalho, até ser forçado a fazer isso.²⁰⁷

²⁰⁶ Tradução nossa de: *"I have done all I could to pay the note and have failed on everything I've tried. I fell short on my crop this time and he didn't allow me even one nickle out of it to feed myself while I was gathering it and now winter is here and I have a wife and three (3) little children, haven't got clothes enough to hardly keep them from freezing. My house got burned up three years ago and I'm living in just a hole of a house and we are in a suffering condition. My little children talking about Santa Claus and I hate to see Xmas come this time because I know it will be one of the dullest Xmas they ever witnessed. I have tried to compromise with the man I am in debt to and he wont except nothing but the money or my stock and I can't borrow the money and I need my stock so I am asking you for help of some kind please."* Todas as transcrições de cartas apresentadas aqui são literais. Carta 27. (MCELVAINE. op. cit., p. 72).

²⁰⁷ Tradução nossa de: *"Am the father of five good Christian children, and my wife has been, and still is an invalid most of the time for the past twelve years; being afflicted with a very sore limb, being caused from vericose ulcers. I have always been able to provide fairly well for my family, but in the past three years my salary has been on a constant decline, but still I am thankful that I have a position. [...] Winter coming on, no coal in our coal bin, and the children needing warm clothes to go to school. [...] Cannot even give my wife the necessary medical attention she should have. [...] Is there some way or some person who I can go to that can help me through my difficulty. I have never as yet begged, but I must and will be very candid, that I would appreciate some kind of help for just a short period of time, so that I can get caught up a little and back on my feet right again. [...] I am 50 years*

Tal qual a carta anterior, nesta carta de autoria masculina ficam claros os medos e angústias de um pai da classe operária durante a Grande Depressão, bem como a dimensão das dores que a recessão econômica infligiu na vida dos cidadãos. Conhecemos uma grande família a partir desta carta, de ao menos sete membros e com um único provedor de sustento - justamente o pai que escreve. Os dramas familiares mais evidentes, uma esposa enferma e cinco filhos em idade escolar, são os responsáveis pelo pedido de auxílio que seria bem aceito em qualquer forma. Porém, a diminuição da renda familiar nos três anos anteriores, atada a impossibilidade de quitar as dívidas e conseguir mais dinheiro, são ainda motivo de constrangimento deste homem o que o levou a solicitar ajuda do presidente.

Esta carta, assim como tantas outras escritas por indivíduos das classes média e baixa tem uma característica em comum, a de solicitar confidencialidade: *"My one request is, to please keep this correspondence confidential"* (Meu único pedido é o de que, por favor, esta correspondência seja mantida confidencial), algo indicativo de uma pobreza envergonhada: arraigada de valores debilitados, de uma violência e rancor fluidos e de uma tangível consternação com a necessidade de pedir ajuda. Podemos afirmar a partir do tom presente nas cartas escritas por homens que esta vergonha diz muito da noção de masculinidade: não conseguir mais se sustentar e honrar os deveres creditados ao seu papel social e de gênero representava a falência do modelo do provedor. Pedir auxílio era assumir uma incapacidade, e reconhecê-la perante uma coletividade masculina. Este foi um verdadeiro estigma para a classe-média estadunidense da década de 30.

Para o historiador Robert McElvaine, os pedidos de confidencialidade, o perfil dos que pediam ajuda e a heterogeneidade dos pleitos feitos são evidências dos diferentes conflitos e anseios que existiram a partir da experiência coletiva e nacional de recessão econômica.²⁰⁸

Pensando esta fluidez dos sentimentos e formas com as quais os sujeitos e as subjetividades de gênero vivem a pobreza, podemos afirmar que esta experiência da miséria em razão das crises econômica e ecológica não foi vivida da mesma forma pelas pessoas. Os pobres - negros, pardos e brancos - talvez foram os que menos se abateram na crise, pois já viviam em condições extremamente difíceis antes mesmo do *crash* 1929, logo, suas expectativas não eram tão grandes quanto a de outros cidadãos norte-americanos.²⁰⁹ Como é compreensível a partir do extrato supracitado de um homem que sempre foi trabalhador e conseguiu se sustentar, mas que a partir de dado momento não o pôde mais, os "novos

old, and never missed an unnecessary day from work, until just forced to do so." Todas as transcrições de cartas apresentadas aqui são literais. (MCELVAINE. op. cit., p. 56)

²⁰⁸ MCELVAINE, *Op. cit.*, p. 9

²⁰⁹ DIVINE *et al*, *Op. cit.*, p. 569.

pobres” - a classe média surgida do avanço econômico da Era Progressista e dos anos 20 - não precisaram somente sobreviver à pobreza. Foi necessário aprender a se posicionar psicologicamente frente a ela, solicitando e tendo que aceitar ajuda.²¹⁰

E esse esforço não era pouco, ou presumido. O orgulho e as grandes expectativas com que as classes médias viveram as décadas anteriores impediram, por vezes, que as pessoas pedissem auxílio da caridade, pública ou filantrópica. Não era incomum que as famílias passassem fome para não ter que entrar na mesma fila da sopa na qual estavam aqueles de “segunda classe”, com quem não aceitavam ser comparados, muito menos partilhar da mesma situação.²¹¹ Ao menos 29 pessoas morreram de fome na cidade de Nova York em 1933²¹², mesmo existindo possibilidade (que não podemos ter a ilusão de que eram suficientes) de pedir auxílio e comida.

A partir disto, é possível afirmar que receber ajuda feria o mais profundo “norte-americanismo”, ia contra toda uma ética do *self-mande man* (algo como “o homem que se fez sozinho”). Feria ainda os estereótipos e as figuras universais de masculinidade e de feminilidade. Tamanha vergonha fazia com que o *New Deal* não tivesse somente de ajudar os pobres - velhos e novos -, mas atuar no sentido de que aqueles que necessitassem das ações mitigatórias do plano não se sentissem pobres coitados.²¹³

A demanda por auxílio estatal no campo não era tão diferente. Em 1933, organismos e departamentos do governo Roosevelt como o *Agricultural Adjustment Administration* e o *Federal Emergency Relief Administration* foram formados para gerir a crise rural.²¹⁴ Apesar de existirem desde o ano de 1933, muitos indivíduos não aceitavam ou não lidavam bem com a ideia de ter que pedir auxílio para suas famílias que estavam passando fome.

O posicionamento político do governo por vezes também não colaborava com este entrave. No ano de 1935, em algumas cidades nas Planícies do Sul, os sobrenomes das famílias que recebiam auxílio eram publicados todos os meses nos jornais, haja vista a proibição de que o dinheiro recebido através dos fundos fosse usado para a compra de sorvetes, bebidas ou ingressos para o cinema.²¹⁵ Assim se configurava uma situação vexatória pública, na qual consternações e ansiedades podiam exteriorizar-se de forma violenta, por vezes, contra as minorias étnicas, raciais e de gênero daquela sociedade.

²¹⁰ ABELSON, Elaine S. **Women Who Have No Men to Work for Them”: Gender and Homelessness in the Great Depression - 1930-1934**. Feminist Studies, 2003. pp. 105-127.

²¹¹ DIVINE *et al*, *Op. cit.*, p.570.

²¹² WORSTER. *Op. cit.*, p. 129

²¹³ DIVINE *et al*, *op. cit.*, p. 578.

²¹⁴ Para saber mais, ver site do Ohio Historical Central, disponível em http://www.ohiohistorycentral.org/w/Resettlement_Administration?rec=976 Acesso em 20 de julho de 2016

²¹⁵ BURN; DUNCAN. *Op. cit.*, p. 110.

É a partir deste quadro que os *Depression Studies*²¹⁶, ao revisarem tal momento, apontam que as grandes transformações não ocorreram somente no campo político e econômico, mas também nas atitudes e comportamentos das pessoas. São poucos os casos reconhecidos de indivíduos que cometeram suicídio, mas a classe média como um todo não era acostumada a lidar com catástrofes, e menos ainda com a sua própria pobreza. Até mesmo os que não tinham perdido tudo e continuavam ricos, de certa forma, temiam pelo futuro.²¹⁷ Ocorreram 11 suicídios de investidores de Wall Street - isto é, 11 indivíduos que sabiam muito bem a dimensão das perdas. Tantas outras pessoas perderam de uma só vez os investimentos de uma vida.²¹⁸ Em face à desesperança de anos de seca e tempestades de areia, nas zonas afetadas pelas *Dust Bowl*, vários casos foram registrados de famílias inteiras encontradas mortas, possivelmente por uma decisão do pai face a incapacidade de cuidar dos filhos.²¹⁹

As cartas enviadas a Roosevelt e às demais pastas de seu governo exprimem este estágio latente de desespero e cólera. Abaixo, a carta datada de 04 de abril de 1934 e identificada de autoria de J. S. H. Foi endereçada a Bruce McClure, Secretário da Administração do Trabalho Civil. Nela, um indignado pai de família desabafa sobre ter perdido o emprego (conquista resultante já de sua participação em um programa de assistência social na cidade de Latrobe, Pensilvânia). Por conta disso, este pai de seis filhos faz a McClure uma indagação extrema. Diz:

Você teria a gentileza de me aconselhar sobre qual seria a forma mais humana de me desfazer da minha família e de mim mesmo, porque neste ponto esta é a única coisa que me resta fazer. Não tenho casa, não tenho emprego, não tenho dinheiro. Nós não podemos seguir em frente desta maneira. Eles cortaram nosso registro d'água. Não temos higiene. Nós não podemos manter nossas crianças limpas, arrumadas como elas deveriam. Todos os seis estão na escola, mas em breve teremos que tirá-los se algo não for feito.²²⁰

²¹⁶ O *Depression Studies* é o campo de estudos dedicado ao período da Grande Depressão, composto por especialistas de diversas áreas do conhecimento. Nesta dissertação foi privilegiada, quando possível, uma bibliografia de aporte teórico feminista e dedicado às problematizações de gênero. Como exemplo de pesquisadoras que propoem revisões à história social e econômica consagrada dos *Depression Studies* nos Estados Unidos podemos citar Lois Rita Helmbold, Ann Shola Orloff, Theda Skocpol e Linda Gordon. É também bastante significativo os estudos da história cultural com comprometimento semelhante, como aqueles produzidos pelos pesquisadores William Stott, Giuliana Muscio e John Raeburn.

²¹⁷ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, p. 323.

²¹⁸ KARNAL *et al.* *Op. cit.*, p. 205

²¹⁹ WORSTER. *Op.cit.*, p. 122

²²⁰ Tradução nossa de: "Can you be so kind as to advise me as to which would be the most human way to dispose of my self and family, as this is about the only thing that I see left to do. No home, no work, no money. We cannot go along this way. They have shut the water supply from us. No means of sanitation. We cannot keep the children clean and tidy as they should be. They are all 6 in school but will soon haft to take them out if something is not done." Carta 113. (MCELVAINE, *Op. cit.*, p. 159)

É tocante neste relato o desespero e a miséria que afligem este homem e sua família e como ele reage de forma extrema face à sua falência enquanto provedor de sustento. Sendo alguém que anteriormente já teve que recorrer aos fundos de assistência, aceitando ajuda em forma de emprego, ao perder esta vaga por razões que na carta ele alega não ter culpa, a morte dos seus e a sua própria pareciam ser a derradeira saída para toda esta situação.

Expectativas e essencializações não agem, portanto, apenas no esforço de moldar e idealizar as mulheres, seus corpos, comportamentos e sentimentos. O mesmo esforço composto por violências simbólicas se faz na inscrição da masculinidade, arraigada dos valores, poderes e exigências de um determinado contexto, uma determinada cultura e período histórico.

Homens e mulheres enviaram cartas ao presidente dos Estados Unidos durante a década de 30 demandando por auxílio, mas dentro deste *corpus* epistolar, mulheres são muito mais presentes entre os que buscaram ajuda. Nas cartas há pedidos de leite e alimentos para os filhos pequenos, roupas para enfrentar o frio para elas próximas e toda a família, ou solicitação de emprego para os maridos.

O que o teor das cartas de autoria feminina evidencia é uma diferença na solicitação, correlata às idealizações dos papéis sociais de gênero. Para McElvaine havia um ideário conservador e reacionário na sociedade estadunidense e o homem que pedisse por algo ou recorresse à caridade estava admitindo seu fracasso como provedor. Todavia, uma mulher que fizesse o mesmo desempenhava seu papel social esperado: pedir algo para cuidar de quem se ama, zelar e exercer um cuidado materno não seriam jamais razões para constrangimento.²²¹ Era aceitável para as crianças, assim como era para as mulheres, pedirem auxílio e recorrer à caridade. Compreendemos, deste modo, que adentro dos valores e símbolos daquela sociedade, algo visto como uma demonstração de fragilidade para os homens era aceitável, e até mesmo virtuoso, para uma mulher. Essencializações e naturalizações sobre as mulheres e a feminilidade permaneceram estáveis e foram acionadas pela sociedade e o Estado, mesmo frente a todas as transformações extremas causadas pelas crises.

Ainda assim, não se pode duvidar da tristeza e das dores que as mulheres exprimem em seus textos epistolares. Nas correspondências de autoria feminina é comum que o destinatário fosse Eleanor Roosevelt. Estas mulheres viam na esposa do presidente a chance de acolhimento e compreensão que um interlocutor masculino talvez não tivesse. Essa situação é evidente nas cartas que pedem por auxílio na obtenção de roupas para

²²¹ MCELVAINE, *Op. cit.*, p. 9.

enfrentar o frio. Quem pedia já estava com peças muito puídas que colaboravam para um sentimento de vergonha e desamparo face ao círculo social no qual viviam.

O medo das mães pela vida que os filhos teriam no futuro é evidente nesses relatos. Em uma das cartas, uma mulher que responde por M. H. A. escreve a Eleanor Roosevelt em 14 de junho de 1934 com um pedido muito específico e imediato. Esta mulher diz ser muito simples e casada há oito anos. Com a idade de 31 anos estava grávida de seu primeiro filho e morava apenas com o marido desempregado, razão pela qual ela era a única a prover sustento. Porém, por conta da gravidez, logo ela teria de sair do emprego e não haveria como sustentar a si própria, seu filho e esposo. Ela pede essa ajuda por um período:

Um ano é tudo que eu peço e depois disso eu posso voltar a trabalhar e nós podemos trabalhar pela nossa própria salvação. Mas ter este bebê vindo para um lar cheio de preocupação e desespero, sem dinheiro para as coisas que são necessárias, isto não é justo. O bebê precisa e merece ter um começo de vida feliz.²²²

O valor da maternidade e a urgência desta situação, especificamente na experiência feminina da pobreza, são evidentes na carta: *"But I am not asking for myself alone. It is as a potential mother and as one woman to another."* (Eu não estou pedindo apenas por mim. É enquanto uma mãe em potencial e um pedido de uma mulher para outra).²²³

As transformações e os anseios gerados entre as mulheres não se limitaram tão somente às casadas. Concomitante ao aprofundamento da crise, o desgaste implicado a esta situação de vulnerabilidade econômica refletiu-se ainda mais na vida familiar com o aumento de casos de homens, provedores de sustento, que abandonaram suas famílias por causa da falta de emprego, ou que devolviam suas esposas para seus pais por não conseguirem sustentá-las.²²⁴ Também a única forma de sobreviver sob um teto tornou-se, muitas vezes, dividi-lo com outras famílias e parentes, o que gerava tensões e conflitos²²⁵

As taxas de fecundidade e casamento também sofreram uma drástica diminuição durante toda a Grande Depressão - tanto no campo quanto nas cidades, um fenômeno que ocorria pela primeira vez desde o início do século XIX.²²⁶ Outro indício dos estereótipos de gênero que se anunciavam para além das situações de abandono, "devolução", e do teor dos pedidos das cartas de auxílio, é clara no fato de que as mulheres foram as primeiras a perderem seus empregos, não somente porque era uma recessão, mas porque passaram a

²²² Tradução nossa de: *"A year is all I ask and after that I can go back to work and we can work out our own salvation. But to have this baby to come to a home full of worry and despair, with no money and thing it needs, is not fair. It needs and deserves a happy start in life."* Carta 12. (MCELVAINE, *Op. cit.*, p. 55)

²²³ MCELVAINE, *Op. cit.*, p. 54.

²²⁴ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, p. 323.

²²⁵ KARNAL *et al*, *op. cit.* p. 208

²²⁶ KARNAL *et al*, *loc cit.*

ser substituídas por homens que tinham prioridade de acesso às poucas vagas existentes.²²⁷

Como aponta a historiadora Lois Rita Helmbold, as mulheres tiveram de assumir muitas vezes quase a total responsabilidade pela renda familiar, sustentando seus filhos, sobrinhos e familiares de mais idade.²²⁸ No caso das mulheres negras esta situação é ainda mais extrema. Assim como as mulheres perderam o emprego para homens neste período, as vagas existentes que antes eram destinadas à população feminina negra, como empregadas e faxineiras, passaram a ser aceitas por mulheres brancas.²²⁹

O próprio Estado colaborou para que estas situações de vulnerabilidade extrema ocorressem. Outra carta sinaliza melhor a tensão de gênero que circunda toda esta conjuntura de crise, rural e urbana, tratando do dinheiro do auxílio recebido pela política do *New Deal*. Uma mãe de dois filhos, em 27 de novembro de 1935, pediu ao presidente Roosevelt que ele intercedesse na situação que sua família passava – que ela deixa claro ser uma situação vivida por várias mulheres. Segundo esta mãe – que se identifica como “uma amiga” -, seu marido, assim como tantos outros, recebe o cheque do benefício e gasta todo o dinheiro em bebida, dando a ela muito menos que o necessário para que fosse possível manter as crianças e ela própria.

Por causa disso, esta mãe solicita que Roosevelt envie o cheque diretamente para a casa das mulheres, assim elas podem pegar o dinheiro antes de seus maridos e garantir que seja bem utilizado.

“Vocês não podiam fazer com o que o cheque deles [dos homens] fossem enviados para a casa delas [as mulheres] e a gente podia viver muito melhor você pode ajudar nós mulheres neste sentido Por favor não quero contar meu nome mas desejo que você possa passar essa lei de mandar o cheque para casa delas [sic]”: “[..].”²³⁰

Torna-se claro que o Estado, mesmo na sua política de assistência, não considerou os problemas da estrutura patriarcal da sociedade estadunidense o que, nesta situação de crise e fragmentação, tornou flagrante as relações de poder que se mantiveram estáticas e extremamente violentas contra as mulheres, crianças e demais minorias. Esta mulher pediu silêncio e não se identificou, pois temia que seu marido a matasse se soubesse deste apelo, facilmente interpretável como delação.

²²⁷ KARNAL *et al*, *loc cit*.

²²⁸ HELMBOLD, Lois Rita. **Beyond the family economy: Black and White working-class women during the Great Depression**. Feminist Studies, 1987. pp. 629-655.

²²⁹ HELMBOLD, *Op. cit.* p. 648

²³⁰ Tradução nossa de: “*couldent you have there checks mailed to there home an we Could have much Bettr living you Can help us Wimen in that way Please do want tell my name but wish you would Pass that law to send there Check to there home*”. Foi respeitada a expressão da linguagem. Carta 82. (MCELVAINE, *Op. cit.*, p. 127)

Por mais que reiteradamente citemos que as mulheres foram abandonadas por seus maridos durante a Depressão Econômica (fazendo até com que isto seja uma peça determinante para montar o quebra-cabeça desta época, conjuntamente com as filas de pão e sopa) os papéis sociais de gênero nos Estados Unidos não sofreram tensões e transformações somente neste momento. Como já discutido, movimentos feministas e de pleito pelos direitos das mulheres vinham há várias décadas questionando os paradigmas patriarcais.

Uma historiografia mais atual sobre o período da Grande Depressão, ao considerar a categoria gênero e a atuação política das mulheres, partilha dessa inquietação. Algo muito sintomático das tensões pulsantes sobre as relações de gênero na década de 30 se torna patente a partir do estudo da historiadora Elaine Abelson: a existência de um grupo significativo de mulheres no começo do século XX que não morava com suas famílias, por escolha ou imposição.

Estas mulheres viviam sozinhas nos centros urbanos, uma situação permitida pelo desenvolvimento econômico de toda a década anterior que gerou “empregos femininos”. O desemprego e a troca da preferência de empregos para homens, fez com que muitas delas perdessem o emprego, tornando-se mais um segmento dos “novos pobres” surgidos pela crise, indo morar nos bairros pobres ou mesmo porque não tinham uma família para voltar.

Em consonância com o que verificamos conforme o quadro de experiências da pobreza que traçamos antes, Abelson evidencia a permanência de naturalizações de papéis sociais e estereótipos ligados às mulheres mesmo em uma evidente sociedade transformada, não apenas pela crise, mas também pela modernização das décadas anteriores. Devido ao imaginado papel de dependência familiar e doméstica das mulheres, aliado com o imaginário de que a participação no mercado de trabalho fosse exclusivamente uma experiência masculina, até 1933 os abrigos para sem-teto recebiam apenas homens nos Estados Unidos.²³¹ Não eram amparadas pelo Estado as mulheres que viveram a experiência de extrema pobreza, de não ter um teto e ter que viver na rua. Assim, todas aquelas que não tinham uma casa porque perderam o emprego, ou porque foram abandonadas por seus companheiros e ficaram sós, ou que não tinham uma família para quem voltar por razões extra-econômicas, não fizeram parte do plano assistencialista por um longo período, um indício que o pensamento político que norteou os esforços públicos de combate à miséria foram reprodutores de segregações de gênero.²³² Portanto, em face e por conta desta situação extrema evidenciadora de que as relações familiares e os papéis sociais de gênero estavam em crise e se transformando, os estereótipos de gênero de certa forma se mantiveram intactos e idealizados.

²³¹ ABELSON, *Op. cit.*, p. 110

²³² HELMBOLD, *Op. cit.*, p. 629-655.

A manutenção desses estereótipos se deve também à atuação dos movimentos civis que já mencionamos. Todas as lutas e ganhos dos pleitos feministas do começo do século XX tiveram impacto ainda sobre a edificação de representações e comportamentos adequados das mulheres e dos homens, da família e da maternidade.

Muito em conta dos esforços de ativistas e defensoras dos direitos das mulheres, os anos 1920 viram as reflexões acerca da sexualidade e de seu papel social adentrarem o espaço das discussões políticas. Embora o tema dos direitos das mulheres tenha se tornado parte da linguagem política, não conseguiu desfazer, dentro do horizonte de expectativas para as mulheres, o casamento e a sexualidade heterossexuais, bem como a maternidade. Ademais, com estes esforços de instauração de modelos, qualquer comportamento dissidente – como não ser mãe por escolha, a homossexualidade feminina, ou a possibilidade de que as mulheres preferissem seguir uma profissão ao estabelecimento de uma família - tornou-se ultrapassado, quando não mesmo um estigma.²³³

Vindo a ser paulatinamente um assunto corrente e até público, haja vista a difusão intelectual (acadêmica e leiga) das reflexões de Sigmund Freud nas primeiras décadas do século XX, esta época também viu legitimar a heterossexualidade como sinônimo de saúde e componente central da própria existência. Compartilhamos da perspectiva da historiadora Dorothy Sue Cobbe de que com isto também novos comportamentos-padrão foram instaurados, fazendo com que as mulheres que não tivessem um comportamento sexual ativo por escolha própria fossem estigmatizadas, bem como se patologizava a todas e todos que não vivessem sua sexualidade no modelo heterossexual, ou na satisfação plena do instinto materno.²³⁴

Não é de se estranhar os modelos e idealizações de família e feminilidade que compuseram as políticas públicas do *New Deal* na década de 30, bem como todo o imaginário sobre as mulheres (re) produzidos nas mídias audiovisuais e impressas.

O principal problema que se seguiu à Lei da Previdência Social de 1935 (uma das medidas do *New Deal*) foi a de que esta lei não atendia a todos os necessitados. Apesar da Depressão Econômica e da calamidade no campo ter se iniciado em 1929, as mães solteiras, por exemplo, passaram a ser incluídas no programa somente a partir de 1939: não no seguro social, mas sim na assistência do governo, conjuntamente com outras minorias sociais extremamente necessitadas.²³⁵

Para o historiador Walter I. Trattner, os princípios e programas básicos de qualquer sistema de segurança social refletem os valores da sociedade no qual este sistema está

²³³ COBBLE; GORDON; HENRY. *Op. cit.*, p. 15.

²³⁴ COBBLE; GORDON; HENRY. *Op. cit.*, pp. 13-15.

²³⁵ GORDON, Linda. **Pitied but not entitled: single mother and the history of welfare, 1890 - 1935**. Cambridge: Harvard University Press, 1995 p. 4

inserido.²³⁶ Concluimos, portanto, que os valores da sociedade norte-americana por ocasião da recessão econômica e das *Dust Bowl* reforçaram idealizações conservadoras e reacionárias, temerosas das mudanças anunciadas por todas as organizações civis, feministas e de esquerda, que pleiteavam e anunciavam mudanças na família patriarcal, no papel das mulheres, no mercado de trabalho e nos direitos das minorias políticas.

É bem verdade ainda que o sistema de Bem-Estar Social do período não foi projetado para atender a todos com prerrogativas de gênero: mulheres solteiras ou que não condiziam com um ideário da feminilidade materna não eram muitas vezes contempladas pelo sistema.²³⁷ É por esta razão que, segundo a historiadora Linda Gordon, o Estado norte-americano endossou estereótipos de gênero que se projetavam na vida social através dos beneficiários das leis de auxílio. Muitas vezes, apesar da situação crítica e emergencial, o projeto social do governo foi conservador, erigido a partir de valores sociais idealizados por uma ala conservadora e reacionária da sociedade norte-americana, relativa principalmente aos modelos de família e maternidade.²³⁸ Ancorou-se na reafirmação da mulher como mãe e responsável pelos cuidados do espaço doméstico, e dos homens como os responsáveis pela manutenção financeira da família²³⁹, uma prerrogativa essencialmente paradoxal num período de tantas mudanças. A ideologia de gênero neste pensamento político é fundada na complementaridade, pois mesmo para o auxílio dos homens, o valor do “salário” era baseado em uma visão de *família adequada*: o valor considerava quanto um marido precisaria ganhar para sustentar com dignidade uma esposa desempregada e filhos.

Este preceito explicita para Gordon os princípios de uma ordem social: se o auxílio não fosse pensado basicamente para a manutenção da ordem familiar patriarcal, e reconhecesse que mulheres eram também chefes das famílias e não só os homens, isto poderia acarretar déficits na autoridade masculina, que possivelmente gerariam reflexos em todo o corpo social.²⁴⁰ Além disto, vemos que esta prerrogativa, mesmo que masculinista, podia muito bem não contemplar todos os homens, pois eles igualmente estavam circunscritos no ideal de família como pais – os que não exerciam a paternidade ficavam à margem dos beneficiados.

²³⁶ TRATTNER, Walter I. **From poor law to welfare state: A history of social welfare in America**. New York: Simon and Schuster, 2007.

²³⁷ Além deste fator ideológico, Trattner aponta ainda que no caso do *New Deal* rapidamente se tornou evidente que as agências do governo não estavam preparadas para enfrentar a crise. Apesar da lei garantir o pagamento de pensões aos idosos necessitados, aos incapazes e às crianças, não faltaram críticos para lembrar ao presidente Roosevelt das deficiências do projeto, tendo em vista que as pensões eram ínfimas e não atendiam a todos que viviam na miséria. Fazendeiros e trabalhadores domésticos de idade avançada não eram assistidos, o que significa que alguns dos que mais precisavam não recebiam auxílio, especialmente quando lembramos que para esta população rural a situação se agravava pelas *Dust Bowl*. (TRATTNER, *op. cit.*, p. 273)

²³⁸ GORDON, *Op. cit.* 1995.

²³⁹ GORDON, *Op. cit.* 1995

²⁴⁰ *Idem.* p. 12

O pensamento que guiou o sistema estatal de assistência frente a Crise de 1929 se esforçou para manter e estabilizar as tensões familiares diante desta situação dramática da mudança social e econômica, que suscitava, por sua vez, mudanças nos comportamentos e desejos das mulheres e, portanto, promovia alterações nos papéis de gênero. Estes anseios e transformações, para Gordon, ao fim levariam as mulheres para o mercado de trabalho, minando as bases da submissão feminina e, por isso, deveriam ser combatidos.²⁴¹

Apesar da dimensão do *New Deal*, como foi possível aferirmos a partir das experiências desdobradas nesta seção, todas as medidas não conseguiram dar conta de sanar as crises econômica e ambiental. Ao fim da década, em 1938, ao menos 10 milhões de pessoas continuavam desempregadas.²⁴² A situação das famílias que haviam migrado para o Oeste por conta das *Dust Bowl*, e que continuavam morrendo de fome nos acampamentos e beiras de estradas, estava longe de ser solucionada em 1939, quando John Steinbeck publica o romance de *As Vinhas da Ira*.

Entendemos com esta linha de análise que as características masculinistas e conservadoras do assistencialismo norte-americano, advogando sobre quais pessoas mereciam ajuda, são indícios de que a política intervencionista de Roosevelt transpôs e defendeu estereótipos de família, gênero e raça e até legitimou um estatuto de cidadania ao impor prerrogativas sobre os cidadãos que supostamente fossem dignos de ajuda. Na esteira desta discussão, não podemos deixar de ponderar que este esforço fez parte de um intento contrário às diversas lutas e pleitos feministas que se organizavam desde fins do século XIX. Neste panorama reacionário e de apreensão, houve um esforço de silenciamento político a partir do modelo ideal de família e dos papéis sociais de gênero.

Se o Estado não se esforçasse para evitar estas transformações, normatizando, reproduzindo e disseminando os reflexos da ideologia de gênero na vida social, outras situações indesejáveis, como mulheres se tornando independentes e tendo uma atuação pública ainda maior também poderiam ocorrer, o que faria com que seu tempo para cuidar dos afazeres domésticos diminuísse, bem como possivelmente, seu interesse sexual e fertilidade.²⁴³ Reafirmamos que a ideologia de gênero que cruza o pensamento político desta década foi reacionária às mudanças que se anunciavam, evidente no fato de que estas situações indesejáveis que o governo deveria evitar em um plano político foi exatamente o que aconteceu durante o transcorrer do século XX.²⁴⁴

Concluimos este capítulo afirmando que se a produção cultural deste período é considerada bastante realista, temos que interpelá-la como peça e tecnologia de

²⁴¹ *Ibidem.* p. 13

²⁴² SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, p. 333.

²⁴³ GORDON, *Op. cit.*, 1995. p. 12

²⁴⁴ *Idem.*

normatização social, tanto quanto foram os planos formulados pelo Estado. À luz da reflexão da pesquisadora feminista Rita Felski que diferentes vezes trouxemos à análise, vemos que a modernidade foi construída a partir do homem como sujeito, mais como um esforço retórico e de manutenção de poder, do que como realidade. Foi erigida para e por homens brancos, detentores de valores burgueses e heterossexuais.²⁴⁵ Representações e mesmo experiências históricas que não coubessem dentro destas normas foram esquecidas, quando não mesmo silenciadas – considerando aqui todo o vigor dos primeiros movimentos feministas.

Das tecnologias de gênero pela qual se ensaiaram restringir as vontades e dar limites aos sentimentos e direitos das mulheres, a fotografia, o cinema e a literatura tiveram um papel de destaque inestimável no século XX. Ensaio de revisar este passado e questionar as representações e figuras femininas construídas por estes aparatos, à luz da problematização histórica feita até aqui, no próximo capítulo dessa dissertação vamos nos deter na produção do romance *As Vinhas da Ira*, em sua trajetória de escrita e recepção naquela sociedade.

²⁴⁵ FELSKI, *Op. cit.*, 2009.

CAPÍTULO 3. OS CIGANOS DA COLHEITA: AS TENSÕES DO CONTEXTO DE PRODUÇÃO E ESCRITA D'AS VINHAS DA IRA.

A bem da verdade, nada que eu venha a escrever poderia fazer qualquer diferença, por menor que fosse. Na melhor das hipóteses, seria apenas um 'livro'. Se fosse perigoso de forma segura, seria científico' ou 'político' ou 'revolucionário'. Se fosse realmente perigoso seria 'literatura' ou 'religião' ou 'misticismo' ou 'arte', e com um ou outro desses nomes poderia com o tempo chegar à castração que é a aceitação. Se fosse perigoso a ponto de ter qualquer vaga serventia para a raça humana, seria 'frívolo' ou 'patológico', e com isso se acabaria.

- James Agee em *Elogiemos os Homens Ilustres*.

As tensões e os anseios políticos que analisamos no capítulo anterior estão presentes no livro e depois no filme *As Vinhas da Ira*. Ambos são produtos culturais contemporâneos à Grande Depressão e às *Dust Bowl* e colocam em disputa representações femininas por meio de leituras/recriações da realidade que correspondem a construções e projeções sociais de gênero delimitadas não só pelo estilo literário e fílmico, mas principalmente pelos elementos exteriores a estas obras.

Neste capítulo vamos nos debruçar sobre estes elementos. Por conta do realismo descritivo e da sincronicidade histórica, a narrativa que John Steinbeck construiu e John Ford adaptou para o cinema em 1940 tornou-se paradigmática. As duas obras, com suas peculiaridades narrativas, se revestiram de autoridade como “retratos de uma época”, quase sendo considerados como relatos do real e documentos do passado, como se não fossem construções feitas justamente a partir de relações com seu tempo.

Tendo esta perspectiva histórica e crítica em vista, neste capítulo vamos aprofundar a análise do romance de John Steinbeck, iniciando pela trajetória da produção e seu local de destaque na cultura literária, conjuntamente com outros textos jornalísticos. Pensamos ser fundamental esta problematização porque as representações em *As Vinhas da Ira* não foram construídas sem a experiência do autor, e também não foi o único texto no período com o mesmo compromisso e engajamento.

Recorrendo aos paratextos que se relacionam com este romance (diários, ensaios, artigos para jornais e revistas, cartas e dedicatórias) traçamos, na primeira seção o contexto de emergência do livro e a experiência de sua escrita para John Steinbeck. A seguir, tratamos das reações do público que se seguiram a esta obra e seu grande sucesso no mercado editorial. Estas reações, favoráveis ou condenatórias da trama de Steinbeck, são sintomáticas de que o conteúdo desta obra também desagradava, quando não mesmo contrariava as crenças e os valores que aquela sociedade se esforçava em assegurar.

3.1 *E nos olhos dos esfaimados cresce a ira: a emergência do romance de John Steinbeck.*

A narrativa no livro *As Vinhas da Ira* não apresenta uma datação precisa quanto ao ano exato em que se passa a trama dos Joad. Entretanto, devido aos eventos ecológicos na Califórnia que aparecem no fim do romance, todos verossímeis, estima-se que o enredo se passe entre 1937 e 1938.²⁴⁶ Portanto, ainda que a trama do romance não explique como os Joad sobreviveram às *Dust Bowl* em Sallisaw, Oklahoma, eles foram expulsos pelos donos das terras (o *Bank of West*, clara alusão ao *Bank of America*) após terem vivido anos de seca e perderem a produção agrícola como rendeiros.

A história de *As Vinhas da Ira* se inicia, como já apresentamos no capítulo anterior, com o retorno de Tom Joad para casa em liberdade semi-condicional após cumprir pena em regime fechado ao longo de quatro anos – Tom foi condenado por homicídio em legítima defesa. Nesta viagem de retorno Tom reencontra Jim Casy, o ex-reverendo, e juntos chegam à casa da família Joad, onde Muley Graves, contou aos recém-chegados o que tinha acontecido para que o rancho fosse abandonado.

Muley também informa o paradeiro da família Joad. Eles estavam próximos, nas terras de Tio John, que ainda não havia sido desapropriado. Tom e Casy partem para lá. Após o reencontro, a família conta a Tom sobre os planos de partida para a Califórnia em busca de trabalho e de uma nova vida. Acompanhados de Casy e de Connie, o esposo de Rosasharn, a família coloca todos os pertences em um carro usado e iniciaram a longa jornada pela Rota 66 até alcançarem as fazendas nos verdes vales da Califórnia. Lá, pretendiam trabalhar como colhedores de frutas, juntando todo o dinheiro possível para ali mesmo comprarem sua própria terra tão logo fosse possível.

O enredo apresenta a família Joad composta por onze pessoas, mas treze partem para a Califórnia. Casy aceita o convite para se juntar aos viajantes porque ele tinha ouvido muitas coisas em suas andanças pelo país nos anos anteriores sobre a Califórnia, a respeito de que “algo” estava acontecendo no Oeste, motivo de seu interesse em conhecer esse novo “Eldorado”. Partem também Noah, o mais velho dos seis irmãos Joad; os avós, Vó e Vô Joad, que viviam junto com Ma Joad e Pa Joad, os pais de Tom; o viúvo Tio John; Tom, que já conhecemos; Al, o irmão mais novo; Rosasharn (que às vezes é chamada pela família de Rosa de Saron), a irmã de Tom recém-casada e grávida de seu primeiro filho; e as duas crianças Ruthie e Winfield. Fechando a comitiva temos ainda Connie, o jovem

²⁴⁶ TAYLOR, Frank J. **California's Grapes of Wrath**. In: STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. The Viking Critical Library. Penguin, 1996 pp. 457-468 p.458

esposo de Rosasharn. A família era composta por treze pessoas mais um cachorro. Sobre isso, Pa Joad disse à Tom:

- E também a gente tem que carregar os cachorro, senão que é que a gente ia fazer com eles? Não se pode abandonar um bom cachorro, e por aqui não tem ninguém pra dar eles. Então, são catorze ao todo.²⁴⁷

Pela Rota 66, "(...) a estrada mãe, a estrada do êxodo. "²⁴⁸os Joad percorrem aproximados 2.600km que separam Sallisaw, em Oklahoma, das fazendas da Califórnia. Durante essa jornada as mais diversas situações acontecem. Primeiramente, os Joad não eram a única família que alimentava o sonhado recomeço com aquela jornada: pela estrada milhares de carros como o dos Joad iam atulhados de pessoas e pertences, todos com o mesmo propósito. Algumas dessas famílias fazem amizade com os Joad no decorrer da trama. Sairy e Ivy Wilson tornam-se grandes amigos da família, e por meio deles fica-se sabendo de outras experiências e problemas.

Neste decorrer os 154 dólares que a família conseguiu juntar para bancar a viagem a partir da venda de todos os seus pertences menos necessários, foram escasseando. O cachorro que nunca conhecemos o nome não foi um problema por muito tempo: na primeira parada da família em um posto de gasolina ele é atropelado por um caminhão, à margem da rodovia. Não só o percurso era muito longo, consumindo muito combustível - a tensão explícita era ter dinheiro que bastasse para pagar por combustível -, como também a distância a ser percorrida exigia muito do veículo de segunda mão que os Joad conseguiram comprar e assim, gastos com reparos e consertos se somaram aos receios quanto ao orçamento da viagem.

Acrescenta-se a esta tensão da viagem longa e com pouco dinheiro pela Rota 66a tomada de consciência da situação. Foi na viagem que os Joad perceberam todo o clima de antipatia, quando não mesmo uma declarada ojeriza, que as pessoas tinham contra eles, isto é, contra os *okies*: todos aqueles que estavam naquela onda migratória. Em um dos encontros com outros viajantes na estrada, Tom e Pa conversam com um pai e filho que estavam viajando no sentido oposto, voltando da Califórnia:

- Diabo! Ninguém ainda chamou vocês de "*okies*"?

Tom disse:

- Okie? Que quer dizer isso?

- Bem, okie era antigamente aquele que vinha de Oklahoma. Agora é a mesma coisa que chamar alguém de filho duma cadela. Okie quer dizer que o sujeito é um merda. A palavra mesmo não quer dizer nada. O que dá raiva é a maneira como eles dizem ela. Não vale a pena falar. Vocês precisam ver isso pessoalmente. Têm que ir pra lá.²⁴⁹

²⁴⁷ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p.136.

²⁴⁸ *Idem.* p.157.

²⁴⁹ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 276-277.

Assim, a utopia da Califórnia como uma “nova chance” ainda na estrada vai se revelando cada vez mais ilusória. Eram chamados de *okies*, “arruaceiros”, “vermelhos”. Sentiam vergonha por serem tomados como pobres e pedintes nos postos e nas lanchonetes por onde passavam. Os Joad conhecem nos acampamentos de beira de estrada pessoas como pai e filho do diálogo acima, que estavam retornando da Califórnia e que os alertavam de que o sonho de refazer a vida e trabalhar na sua própria terra era uma ilusão, algo inviável de se realizar devido a exploração do trabalho.

O ápice na narrativa da trama é a vida que se estabelece na Califórnia. Em situação extremamente vulnerável, os Joad e outras centenas de famílias expulsas de suas terras pelas *Dust Bowl* vagavam de fazenda em fazenda em busca de emprego. A isso se somava a necessidade de morar em acampamentos com habitações precárias, pessoas doentes, famintas e presas naquela situação porque os carros quebravam, ou porque não tinham meios de pagar por gasolina para seguir viagem. Como veremos mais à frente, foi esta situação que milhares de pessoas se depararam após a diáspora que Steinbeck testemunhou como jornalista, o que o sensibilizou a escrever o romance *As Vinhas da Ira*. Portanto, é dessa vulnerabilidade social, econômica e política que parte sua crítica social.

Na história, trabalhando em subempregos por baixíssimos salários e alojados em locais precários, a dignidade e a união da família Joad - a força de coesão que todo momento era exaltada e posta como alicerce de resistência – começam a se esfacelar. O clímax da história se dá com a tomada de consciência política de Tom e Casy e o engajamento de ambos com o movimento de resistência dos trabalhadores frente às opressões e aos abusos sofridos pelos milhares de famílias migrantes.

A progressiva ira que move e dá corpo ao romance irrompe em uma reunião de grevistas que acontece às escondidas numa colheita em que os Joad trabalhavam. Tom e Casy participam deste encontro quando são todos surpreendidos por um grupo de policiais a serviço dos donos das terras. Esse confronto culminou em uma luta na qual Casy é assassinado e Tom, colérico, mata o policial que assassinou seu amigo.

Face a estes acontecimentos, os Joad precisam partir e Tom deve deixar a família para escapar da polícia, para não colocar todos em perigo. A família se desfaz.

Apesar do clímax do enredo ser essa tomada de consciência política e a opressão sofrida pelos Joad, que leva ao desfecho de Casy e a fuga de Tom, o fim do romance é o momento mais significativo. Após a partida de Tom e a fragmentação da família, bem como o desfazer da esperança de união do núcleo familiar que partiu da Califórnia (durante o caminho, Noah, Connie, Vô e Vó saem do núcleo familiar), os Joad se veem encurralados numa beira de estrada em meio a uma tempestade torrencial que alagava tudo. Alojados dentro de vagões de trem abandonados, Rosasharn entra em trabalho de parto, dando à luz

a um bebê prematuro e natimorto. Em vista à ameaça de que este abrigo fosse alagado, Rosasharn, Ma Joad e as crianças, Ruthie e Winfield, saem em busca de abrigo em um galpão próximo que estava a salvo das águas.

A sequência final da história acontece dentro deste galpão: nele encontram um menino e seu pai, que estava quase morto de fome, completamente sem forças porque deixou de comer para ter o que dar para o filho. Ma Joad e Rosasharn fazem algo extremo, mas para elas natural: retiram as crianças do ambiente e o romance se encerra com a jovem mãe que acabara de dar à luz a um bebê morto a amamentar o homem moribundo que acabaram de encontrar para que ele não morresse de inanição.

Steinbeck construiu os Joad como representantes de uma situação coletiva: o trajeto que os Joad percorreram e seus sofrimentos não era uma experiência só deles. O romance termina, portanto, sem dar nenhuma garantia para o leitor de que os Joad fossem sobreviver por muito mais tempo. O carro e todos os pertences se perderam com a chuva torrencial; a família estava separada. O bebê morto e sem nome foi colocado em uma caixa, deixada levar pela enxurrada que se formou na estrada, a fim de se tornar um alerta para quem estava no caminho sobre o que os aguardava na Califórnia. Este é o desfecho, sem retoques e sem poupar alguém na jornada da família Joad.

Steinbeck sabia da dimensão política da onda migratória quando escreveu esta obra, entre 31 de maio e 26 outubro de 1938.²⁵⁰ Como vimos no capítulo anterior, milhares de pessoas fizeram o mesmo trajeto rumo aos vales da Califórnia durante a década de 30, estimulados pelo mesmo desejo de recomeçar a vida longe da seca e das terras incultiváveis das Planícies do Sul.

Em vários estudos e reflexões sobre o cinema e a literatura no século XX a referência à história da família Joad como uma experiência sociológica, quase etnográfica, permanece: por conta do realismo estético, do sucesso e do ilustre parentesco das duas obras - o livro de John Steinbeck e o filme de John Ford -, o romance e o filme *As Vinhas da Ira* são reiteradamente citados como “clássicos”, um dos melhores, mais lindos, vistos e vendidos do século XX. Assim, quando revisamos os estudos acadêmicos sobre o cânone literário e cinematográfico, ou ainda as listas de renomados jornais e revistas que tratam do tema²⁵¹, na literatura ocidental do século XX e no cinema *hollywoodiano* o romance de

²⁵⁰ Conseguimos datar esta atividade de escrita porque Steinbeck manteve um diário durante a produção do livro. Assim, sabemos que foi escrito em cem dias porque existem 99 entradas no livro publicado postumamente por sua terceira esposa, a viúva Elaine Steinbeck, que reuniu em um diário comentado, com o auxílio de Robert DeMott, os registros, reflexões e a tensão de Steinbeck em escrever sobre um assunto tão delicado. (STEINBECK, John. **Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath**. Penguin, 1989.)

²⁵¹ São muitas e diversas as listas que podem ser consultadas sobre estes temas. Produzidas por jornais, revistas e sites apreciadores do cinema e da literatura, por vezes fazem tais seleções considerando “os melhores de todos os tempos” e, em outras vezes, selecionam por século ou

Steinbeck e sua adaptação cinematográfica dirigida por Ford são frequentemente citados e elogiados.

Reiteramos que o reconhecimento pelo cânone é um mecanismo de manutenção de prestígio, o que faz com que as representações e histórias narradas nestas duas produções sejam reiteradamente evocadas. Tal relevância torna o imaginário e os símbolos presentes ali em locais de mediação não apenas com os fatos históricos e a vida social do passado - o êxodo rural nos Estados Unidos, os efeitos do *crash* de 1929 e das *Dust Bowl* -, mas com sentimentos, idealizações e modos de ser distantes quase um século.

Partilhamos da inquietação crítica do historiador Roger Chartier de que é necessário nos distanciarmos da ideia de que os textos existem por eles próprios, isto é, as formas como as obras apresentam e reconstroem o mundo social se estabelecem um diálogo que não é mero reflexo da realidade.²⁵² Portanto, salientamos aqui a necessidade de conhecer a origem dessa veracidade tão celebrada e também criticada nas duas obras. As formas como são construídos discursos sobre as mulheres e sobre a figura materna no romance e na adaptação cinematográfica de *As Vinhas da Ira* correspondem a um momento de inseguranças e medos em face de mudanças sociais e econômicas que afetavam a “família norte-americana” e a crença no sonho norte-americano. Vamos conhecer nesta seção a experiência de vida de Steinbeck que o levou a conceber o enredo com a família Joad, o que permite estabelecamos relações entre o ambiente ficcionalizado e a realidade histórica estadunidense que o escritor viu.

Para um de seus biógrafos, John Ernst Steinbeck foi o último escritor de uma geração de norte-americanos que inclui F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ernest Hemingway e William Faulkner.²⁵³ Nascido em 27 de fevereiro de 1902 em Salinas, Califórnia, filho do contador John Ernst Steinbeck e da professora primária Olive Hamilton-Steinbeck, Steinbeck foi o único homem em quatro irmãos. Membro de uma família de classe média e com pais críticos, incentivadores da literatura e da formação escolar, viveu a infância e juventude em uma época bastante auspiciosa dos Estados Unidos. Steinbeck

gênero tais nomes (por questões históricas, somente o século XX entra nas análises sobre o cinema). Logo, o local na hierarquia que as obras ocupam depende destes critérios básicos. Por isso, citamos aqui duas listas. Considerando, para o caso do cinema os cem melhores filmes norte-americanos do século XX, usamos como referência a lista produzida em 1998, no centenário do cinematógrafo. Produzida pelo *American Film Institute*, tal listagem colocou *As Vinhas da Ira* na 21ª posição. Para o caso do índice dos melhores livros, utilizamos da lista produzida pelo *The Greatest Books Org.*, um site que, por meio do intercruzamento de algoritmos na internet, relaciona diferentes fontes e hierarquiza a partir de tais dados “os 107 melhores livros”. Nesta lista *As Vinhas da Ira* aparece em 34º lugar. Salientamos que, dados os critérios que geram tal listagem neste site, o local do romance é passível de mudança. Esta posição se refere a data de 13 de julho de 2016. Dados disponíveis em <http://thegreatestbooks.org/> e <http://www.afi.com/100Years/movies.aspx> Acesso em 13 de julho de 2016.

²⁵² CHARTIER, Roger. **Por uma sociologia histórica das práticas culturais**. In: Roger Chartier. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, 13-28. p. 24

²⁵³ PARINI, Jay; **John Steinbeck: uma biografia**. Record, 1998. p. 11

graduou-se no colégio regional como um bom aluno e atleta, ingressando na Universidade de Stanford em 1919 para estudar literatura - da qual saiu em 1925 sem obter o título, pois fez desse primeiro momento adulto de sua vida e fora das amarras familiares uma época de leituras, festas, descobertas e diversão com os colegas.²⁵⁴

Esta informação sobre sua formação literária e intelectual é muito importante para pensar sobre a trajetória que foi determinante para sua sensibilidade, os temas que privilegiou e mesmo sua relação com a literatura e seu papel político. Peter Lisca, editor de uma edição especial de 1996 d'As *Vinhas da Ira*, defende que a questão da leitura crítica da realidade que Steinbeck fez e a forma como ele relacionou temas tão significantes e sensíveis, são os dois pontos que fizeram com que várias vezes a obra tenha sido lida em termos sociológicos.²⁵⁵

Steinbeck sempre defendeu que não era necessário ter uma formação universitária para se tornar um escritor. Olive, mãe de Steinbeck, desde muito cedo reconheceu no filho o brilhantismo literário e a sensibilidade de romancista. Por isso, muitas vezes o pressionou e insistiu com veemência para que entrasse em clubes de escrita e organizações religiosas, que além de serem muito comprometidos com a causa da ajuda aos pobres e necessitados - que ela própria abraçou e defendeu, e é evidente que seu filho também se identificou -, era uma forma de tecer relações que poderiam abrir portas profissionais e literárias ao jovem escritor.²⁵⁶

Ele jamais participou ou se filiou a qualquer tipo de organização, círculo literário ou político. Steinbeck foi por toda sua vida um sujeito reservado e tímido, avesso a todo tipo de publicidade que fosse direcionado à sua pessoa. Entretanto, tal abnegação da fama não significava que ele não almejasse o sucesso, reconhecimento e a glória como escritor.

Steinbeck foi uma pessoa muito crítica não apenas de sua relação com o mundo, mas também com ele próprio como sujeito e autor. Tal qual em seus textos literários, temas como a ecologia, a economia, a história dos Estados Unidos e uma preocupação com a condição social dos mais pobres sempre se fizeram presentes, da mesma forma que uma consciência sobre si e sobre seu papel social enquanto intelectual e escritor nunca foram deixados de lado.

Outras referências documentais de natureza distinta do romance aqui analisado são ricas em informações para colocarmos em perspectiva os diálogos e temas relacionais às *Vinhas da Ira*. Vemos que em seus diários, biografias ou mesmo nas crônicas e ensaios que Steinbeck escreveu para jornais, sua relação e a reflexão com a história de seu próprio tempo e os acontecimentos que testemunhou, tanto nos Estados Unidos, quanto fora do

²⁵⁴ STEINBECK, *Op. cit.* 1996 p. xv

²⁵⁵ *Idem.* p. xii

²⁵⁶ PARINI, *Op. cit.*, p.33

país, não se dissociaram de uma escrita sobre si. Reflexões sobre suas viagens, sua juventude pobre (quase miserável vivida na Grande Depressão), e como sua trajetória intelectual esteve ligada às leituras “dos clássicos” são determinantes para compreendermos a dimensão política de sua obra literária e de como, para o autor, o papel do romancista era o de refletir sobre seu tempo.²⁵⁷

Em 1958 Steinbeck já era um romancista e jornalista mundialmente reconhecido. Já havia escrito, além de todos os seus famosos romances, uma série de reflexões e crônicas publicadas em jornais e revistas. Ocupava este posto de reconhecimento por seus pares e pela sociedade estadunidense mesmo com sua declarada vinculação política sensível à causa dos trabalhadores e dos mais pobres. Mesmo suas reflexões sobre a interferência e os mau-uso da terra, do mar, da natureza, enfim, sua crítica ao capitalismo também não perturbou demasiadamente este reconhecimento. Até chegar a este lugar de destaque, teve uma trajetória vacilante: sua relação com o trabalho e o dinheiro se fez desde muito cedo, em uma vivência de ebulição cultural e uma sociedade em transformação. Sobre sua juventude e dos demais artistas e boêmios da década de 1920 em São Francisco, Califórnia, para onde ia para “viver a vida”, disse:

Nós daquele período podíamos ou deveríamos ser chamados de Geração Desafortunada, pois não tivemos uma Geração nem o bom senso de inventar uma. A Geração Perdida, que nos precedeu, tornara-se solvente e não estava mais perdida. A Geração Beat estava muito longe no futuro. Mas tivemos uma coisa que eles tiveram. Éramos tão falidos quanto eles, odiávamos isso na mesma medida, e exultávamos com isso o mais que podíamos. Um conhecido com dinheiro era caça liberada. Tentávamos trocar nossos duvidosos talentos por amor e compreensão e o espantoso é que às vezes conseguíamos.²⁵⁸

O pertencimento de Steinbeck a algo que poderíamos chamar de uma tradição literária ou um grupo específico nunca foi uma preocupação para ele. Reafirmamos: Steinbeck não teve uma formação institucional, ele priorizou a relação com seu tempo e as experiências de vida para tecer suas análises, histórias e diálogos intelectuais. É essencial

²⁵⁷ Tratando-se de um autor muito famoso e renomado, a quantidade de materiais e estudos sobre a vida e obra de John Steinbeck é muito grande. Como necessário para o recorte de qualquer análise, fizemos escolhas específicas nesta dissertação para refletirmos sobre a biografia do autor e da sua escrita literária. Assim, nos utilizamos aqui da biografia que Jay Parini escreveu em 1998, intitulada “John Steinbeck: uma biografia” (Ed. Record); do diário de escrita (editado por Robert DeMott) que Steinbeck manteve enquanto trabalhava em *As Vinhas da Ira*, intitulado “Working Days: The Journal of *The Grapes of Wrath*” uma obra póstuma lançada em 1989 (Ed. Viking); do compêndio de ensaios e artigos publicados durante sua trajetória como jornalista intitulado “A América e Os Americanos e ensaios selecionados”, de organização de Susan Shillinglaw e Jackson J. Benson, lançado em 2002 (Ed. Record); e por fim, da edição comemorativa de *The Grapes of Wrath*, lançada em 1996 pela *The Viking Critical Library*, que conta com ensaios, uma biografia do autor e comentários da obra e da trajetória e recepção que *As Vinhas da Ira* tomou nos Estados Unidos (Ed. Penguin).

²⁵⁸ STEINBECK, John. **Uma cartilha sobre os anos 30**. In: **América e os Americanos e ensaios selecionados**. Trans Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004. pp. 37-53. pp. 34-35.

esta ponderação visto que a obra deste escritor aqui analisada derivou de sua leitura histórica de acontecimentos contemporâneos a ele. O significado da família Joad não se circunscreve, assim, a uma família, mas a um imaginário formado e reformado em vários anos sobre o trabalho, a história da relação dos norte-americanos com o capitalismo e do entrelaçamento de diferentes simbolismos e moralidades, religiosas e laicas.

Em um ensaio intitulado “Uma cartilha sobre os anos 30”²⁵⁹, Steinbeck refletiu sobre como fora a vida durante a Grande Depressão, quando ainda era um autor de pouco sucesso. Fica mais clara a propriedade com que Steinbeck fala não só da crise econômica, mas também como para o autor a história da década de 30 e da pobreza foi uma experiência coletiva na qual ele se formou como escritor e como cidadão:

Há bibliotecas inteiras de livros sobre os anos 30 - milhões de metros de negativos de filmes e de fotos. É um período completamente registrado e documentado. Mas para aqueles dentre nós que viveram o período e foram, talvez, formados por ele, os anos 30 são uma biblioteca de lembranças pessoais. Minhas próprias recordações não serão exatamente iguais a outras, mas talvez façam alguém pensar e despertem sua memória. A Depressão não foi um choque financeiro para mim. Não tinha dinheiro nenhum para perder, mas, assim como milhões de pessoas, não gostei da fome nem do frio.²⁶⁰

É inesperado, mas o sucesso chegou para Steinbeck durante a Grande Depressão. Em 1935 publicou *Tortilla Flat* (Boêmios Errantes, como traduzido no Brasil) - uma história de um grupo de amigos descendentes de hispânicos e mexicanos que tentam fazer a vida na Califórnia após o fim da Primeira Guerra Mundial. Com essa obra, ganhou dinheiro o suficiente para não mais passar frio ou fome.

Assim, a relação do homem com a natureza e a Califórnia em específico são temas presentes em suas obras, algo que resulta da experiência de Steinbeck em sobreviver no começo da Grande Depressão. Ele morava em Pacific Grove, numa casa cedida pelos pais em uma região fértil da Califórnia, na qual conseguia cultivar alguns legumes e também tinha o mar (“aquele reservatório de comida”) na porta de sua casa: a garantia final de que mesmo tendo uma dieta reservada, dificilmente ele e seus amigos morreriam de fome.²⁶¹

A partir destes dois trechos de textos que são verdadeiros testemunhos de um sujeito se relacionando com seu tempo, ao refletir sobre a escrita de Steinbeck e os temas que ele apresenta é possível dialogar com uma experiência individual, coletiva e nacional. Temos na trajetória de Steinbeck mais um relato sobre como foi sobreviver à Crise. O autor não só viveu o período da Grande Depressão nos Estados Unidos, como também foi um

²⁵⁹ Texto publicado originalmente no jornal *Esquire* em junho de 1960. No original “*A primer on the Thirties*”.

²⁶⁰ STEINBECK, *Op. cit.* 2004. pp. 40-41

²⁶¹ *Ibid.*, p. 104.

daqueles que muito sofreram com a recessão econômica e a pobreza. É possível afirmar que dessa trajetória de vida, já adulto, se relaciona também a ambição de um estatuto de artista e crítico vinculado à empatia de Steinbeck com a classe trabalhadora, bem como sua reprovação a diversas facetas do capitalismo liberal.

Essa relação conflituosa com o sucesso, a fortuna e a vida pública como um homem famoso é bastante singular na carreira de Steinbeck, sendo até uma das razões pelas quais ele foi diversas vezes chamado publicamente de comunista, socialista, anarquista e até mesmo um degenerado, após o lançamento de *As Vinhas da Ira*, em 1939. Entretanto, seu posicionamento sobre o capitalismo, sobre a relação abusiva do homem com a natureza e sobre os males do progresso, de forma alguma o aproximavam ideologicamente do socialismo, do comunismo ou do anarquismo. Steinbeck jamais se identificou enquanto simpatizante de qualquer ideologia de esquerda e se sentia mesmo incomodado com essas alusões. Foi sempre um “democrata-padrão do *New Deal*, com uma fervorosa mistura de individualismo do oeste e independência ianque”.²⁶²

Entendemos que sua relação crítica com o capitalismo e o progresso predatório se deve a suas experiências de vida, não existindo, portanto, uma contradição entre ele se declarar crítico ao capitalismo, mas não ser um socialista. Steinbeck nasceu em uma família típica da Era Progressista norte-americana, embalada no ideário de transformação e crescimento pela aliança social e o desenvolvimento econômico. Foi um aluno aplicado e promissor, e o início de sua formação intelectual foi concomitante à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa (tema que muito o fascinou, presente em seus livros), o que fez com que sem dúvida criasse uma identificação e fosse atento às mudanças que eventos desta dimensão suscitaram.²⁶³ O início de sua vida adulta foi contemporânea ainda ao delineamento da maior recessão econômica do século XX, época que se casou e quando sua relação com o jornalismo político e a literatura social definiram o tom de suas obras.

Pensando todo o valor da experiência pessoal do escritor, sua subjetividade e a leitura de mundo construída em seus textos, antes de seguirmos sobre os elementos que constroem a narrativa e as representações de *As Vinhas da Ira*, é importante que se faça uma reflexão sobre uma questão mais de ordem pessoal que entendemos ser decisiva em

²⁶² PARINI, *Op. cit.*, p.104

²⁶³ Quando pôde se dar ao luxo de gastar com viagens e passar temporadas fora do país, os primeiros destinos de Steinbeck e Carol, sua primeira esposa, foram o México - a cultura exuberante os fascinava - e a União Soviética. A primeira vez do casal em terras russas foi ainda em meados da década de 30 (antes da escrita de *As Vinhas da Ira*). Em 1947, já um escritor e jornalista renomado, Steinbeck retornou à União Soviética com o famoso fotógrafo Robert Capa para documentar e conhecer mais a vida das “pessoas comuns” – *the ordinary people* - em terras socialistas. Esse trabalho de campo com contornos etnográficos foi publicado como *Um Diário Russo*. (STEINBECK, John; CAPA, Robert. **Um diário russo**. Cosac & Naify, 2003.)

sua formação crítica, e também um elemento acerca das relações de gênero no começo do século XX nos Estados Unidos da América.

Após sair de Stanford em 1925, Steinbeck mudou-se para Nova York, onde permaneceu até fins de setembro de 1928. Lá teve todo tipo de emprego, aceitando qualquer coisa que pudesse prover dinheiro para sobreviver e continuar escrevendo seu primeiro romance, *Cup of Gold*, publicado em 1929. Quando retornou para São Francisco, Steinbeck já conhecia Carol Henning de um verão anterior passado ali. Apaixonados, os dois jovens se aproximaram e se viam com frequência na casa que os pais de Steinbeck tinham em Pacific Grove, cedida ao filho para que pudesse morar sem ter despesas, podendo assim dedicar-se ao ofício de escritor.²⁶⁴ A influência de Carol, que veio a se tornar sua primeira esposa, é determinante e pouco reconhecida na trajetória intelectual e literária de Steinbeck.

O valor pessoal dessa relação e da colaboração de Carol com o trabalho de Steinbeck é evidente na dedicatória de *As Vinhas da Ira*: “*To Carol, who willed it. To Tom, who lived it.*” (“A Carol, que desejou isso. A Tom, que viveu isso”).

Carol foi muito importante na vida de Steinbeck, não só por ter sido sua companheira e esposa até 1942. A personalidade de Steinbeck era de alguém muito tímido e reservado, ainda que sensível e crítico. Antes de conhecer Carol o autor não participou de comitês políticos e associações mais formais, mesmo tendo vivido toda a boemia universitária de Stanford na década de 20. Carol, por sua vez, era muito alegre, extrovertida, além do que, a pessoa que levou Steinbeck nas reuniões socialistas em São Francisco.²⁶⁵ Devemos concordar com o biógrafo de Steinbeck, Jay Parini, de que as atitudes e comportamentos de ambos eram ousados na década de 20. Participavam de festas, grupos políticos dissidentes, compactuavam e faziam parte da cena artística contestadora de São Francisco. Ademais, antes do casamento, Carol sempre ia à casa de Pacific Grove durante os fins de semana, evidência para nós de um relativo esclarecimento político de ambos que refletia também sobre o direito das mulheres e de seus corpos: as idas de Carol até lá revelavam uma conduta bastante singular para uma jovem mulher numa época em que o sexo pré-marital estava longe de ser aceito.²⁶⁶

Carol e Steinbeck casaram-se em 14 de janeiro de 1930, após um período de namoro em que autor não se mostrou muito comprometido, de início, a se casar, mesmo sendo um profundo desejo de Carol. A oficialização somente aconteceu porque amigos do casal insistiram com veemência com Steinbeck. Também foi uma cerimônia simples e

²⁶⁴ PARINI, *Op. cit.*, p.103

²⁶⁵ PARINI, *Op. cit.*, p.104.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

rápida, sem a família dos dois, o que feriu profundamente os sentimentos dos pais dos noivos.²⁶⁷

O conhecimento político resultante de seu relacionamento com Carol e dos encontros junto aos movimentos alternativos não mudou muito a visão que Steinbeck tinha da política. O conto “O Ataque”, publicado no livro *O Vale Sem Fim* (1938), é uma crítica aberta à utopia socialista, tratada como mais uma forma religião. Mas sem dúvidas, uma das mais contundentes influências de Carol na escrita de Steinbeck é uma atitude inconformista de protesto, independente das colorações socialista ou liberal. Segundo Jay Parini, a consciência social de Carol era altamente desenvolvida e à medida que os bancos faliram e as indústrias e fábricas fecharam após o *crash* de 29, Carol informava-se pelos jornais e nas revistas, alertando Steinbeck para a dimensão social e política daqueles acontecimentos. Portanto, Steinbeck ampliou sua capacidade de compreensão da realidade à sua volta e se firmou como um sujeito e escritor sensível à causa social muito por conta dessa influência exercida por Carol que, avalia-se, foi de uma verdadeira cumplicidade intelectual e afetiva.

É por essa sensibilidade social que Jay Parini²⁶⁸ e Robert DeMott²⁶⁹ afirmam ser inegável a autoridade de Carol no pensamento de Steinbeck durante a década de 30, o momento de escrita de sua melhor ficção. *Boêmios Errantes* (1935), o primeiro livro que rendeu algum reconhecimento e dinheiro, ou *Ao Deus Desconhecido* (1933), *Batalha Incerta* (1936), *Ratos e Homens* (1937) e o próprio *As Vinhas da Ira* (1939) são os livros mais famosos do autor nessa primeira etapa de sua escrita literária, todos envoltos numa mesma preocupação com os pobres, os trabalhadores rurais, os migrantes e imigrantes, enfim, àqueles que “não pertenciam” ou não tinham chances no sonho norte-americano, mesmo tratando-se de pessoas que colaboraram com o crescimento da nação.²⁷⁰ Em todas estas obras Carol foi comentarista ativa, datilografando, revisando e oferecendo sugestões editoriais.²⁷¹

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁶⁹ STEINBECK, John. **Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath**. Penguin, 1989. p. xxv

²⁷⁰ De forma geral, em meados da década de 30, a tradição literária norte-americana, de uma ficção mais “bem-educada” abriu espaço para o que poderia se chamar de uma literatura mais social, política. (PARINI, *Op. cit.*, p. 195) Em face às agudas desigualdades sociais e econômicas que os Estados Unidos enfrentavam em consequência do *crash* econômico e das *Dust Bowl*, muitos escritores e artistas jovens foram “tocados” por esta causa militante e diversos *proletarians novels* - romances proletários, com foco na classe trabalhadora norte-americana – foram escritos nesse ínterim. O romance do tipo realismo crítico mobilizou diversos autores que se preocuparam em representar os problemas sociais sem um declarado compromisso ideológico. Além de Steinbeck, Ernest Hemingway (1898-1961), John dos Passos (1896-1970) e William Faulkner (1897-1962) compartilharam dessa escrita social na década de 30 abordando a existência humana e problematizando as relações político-econômicas. (D’ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. Ática, 2001. Pp. 433-434)

²⁷¹ STEINBECK, *Op. cit.*, 1989, p. xxv

Steinbeck dialogava e acatava as considerações de Carol sobre suas obras. Afirmamos ser incontestável a autoridade de Carol na autoria de alguns dos romances de maior sucesso de Steinbeck. É muito importante salientar essa participação feminina porque pensamos, nesta dissertação, em problematizar relações e representações de gênero construídas por homens - ao menos de autoria reconhecida estritamente como masculina, tanto no romance quanto na adaptação fílmica.

Apesar do casamento ter durado 12 anos, Steinbeck e Carol não tiveram filhos. Pensamos ser muito significativa esta informação por duas questões: primeiramente, ela demonstra a autoridade e a relação de poder do casamento como veremos a seguir, que se soma à nossa compreensão de que a escrita e a troca intelectual que produziram *As Vinhas da Ira* também foram perpassadas por relações de gênero; em segundo, não deixa de ser esse um dos elementos que fizeram com que o casamento chegasse ao fim. Carol sempre deixou claro seu desejo de ter filhos e formar uma família, porém Steinbeck fazia questão de salientar que a paternidade talvez atrapalhasse sua literatura, sua *persona* de intelectual e escritor.

Pouco após o Natal de 1939 - isto é, após o lançamento de *As Vinhas da Ira*, quando Steinbeck já era muito famoso - Carol descobriu que estava grávida. Steinbeck não suportou essa mudança e o impacto que um filho poderia ter em que sua carreira. Pediu a ela que abortasse. Mesmo contrariada, Carol acabou por concordar com esse pedido. Contudo, o procedimento causou uma infecção no útero e pouco tempo depois ela teve de passar por uma histerectomia. A literatura biográfica de Steinbeck deixa claro que Carol jamais superou esse ódio e ressentimento contra seu marido.²⁷² Carol já não era mais tão jovem para ser mãe, e mesmo trabalhando e colaborando incansavelmente com Steinbeck para que ele criasse seu romance, a identidade de gênio criativo foi a que prevaleceu face à paternidade que seria, segundo ele, algo prejudicial, negativo e inconveniente a sua escrita.

Um agravante nessa situação é que o casamento dos dois se tornou bastante conturbado após o sucesso e este caso do aborto. Pouco tempo depois, Steinbeck começou a ter um caso com Gwendolyn Conger, de 20 anos. Essa relação amorosa não foi mantida em segredo - Steinbeck frequentava restaurantes e cafés com a amante, e Carol logo soube. Tentaram manter o casamento, mas foi inviável. Os dois se divorciaram em 1942 e em seguida Steinbeck casou-se com sua amante, com quem teve dois filhos. O casamento durou apenas até 1948. Em 1950, o autor casou-se com sua terceira esposa, Elaine Scott. Após ficar viúva em 1968, Elaine tornou-se a testamentária literária e vários livros póstumos foram publicados por seu esforço.²⁷³

²⁷² PARINI, Jay. *Op. cit.*, p.264.

²⁷³ *Idem*, pp.264-267.

Para a crítica literária feminista contemporânea que revisita as condições das mulheres no passado, faz-se necessário reconhecer o papel intelectual destas mulheres, esposas e companheiras de escritores. Houve um diálogo intelectual entre Steinbeck e sua esposa Carol durante a escrita de *As Vinhas da Ira* que não se limitou ao trabalho feito por ela como datilógrafa de seus escritos, e por isso merece reconhecimento. Steinbeck escreveu o livro à mão, quase sem respeitar pontuação e qualquer regra gramatical da língua inglesa: foi Carol quem deu corpo formal ao texto.²⁷⁴

A singularidade dessa colaboração intelectual é, em certa medida, reconhecida por Steinbeck. Em cartas para sua agente literária Elizabeth Otis e na própria dedicatória do romance, ele reconhece o trabalho e o valor da colaboração intelectual da esposa.²⁷⁵ Como o paratexto do livro explicita - *Para Carol, que desejou isso* - Steinbeck deveu muito de sua reflexão e trabalho intelectual naquela década à sua companheira. Carol abriu mão de sua carreira (ocupou alguns postos em agências de publicidade na primeira metade da década de 30) para gerenciar a carreira do marido, ao menos a parte produtiva.²⁷⁶

A colaboração de Carol para a produção intelectual do marido não foi meramente a de alguém que abriu seus olhos para a questão social e proletária. Como dito anteriormente, Carol foi uma comentarista ativa dos textos de Steinbeck, que só chegavam à sua agente literária após a anuência do casal de que se tratava de um material apropriado. Para a escrita de *As Vinhas da Ira*, isso não foi pouca coisa: o romance tem mais de 200 mil palavras, e 30 capítulos divididos em 629 páginas.²⁷⁷ Destes 30 capítulos, quase a metade são de capítulos ensaísticos sobre temas e questões intercalados com os capítulos de narrativa da história da família. Nestes espaços de reflexão Steinbeck constrói, através de um narrador-comentarista, cenários, descrições, ensaios e análises com diversas referências externas a demais escritores, filósofos, outras produções culturais, que auxiliam na formação e na narrativa textual.

Vemos na relação criativa entre Carol e Steinbeck um exemplo do que Bonnie Smith e outras historiadoras e pensadoras vinculadas à teoria feminista apontam sobre o trabalho da escrita masculina: na maior parte das vezes ele foi produzido e pensado com a colaboração de mulheres - esposas, irmãs, secretárias e alunas - que nunca tiveram reconhecimento de suas contribuições intelectuais e editoriais nos textos dos quais foram partícipes e até mesmo, em alguns casos, coautoras. A manutenção das mulheres no campo literário e na produção intelectual masculina como no lugar secundário de secretárias

²⁷⁴ *Ibidem*, p.127

²⁷⁵ STEINBECK, *Op. cit.*, 1989, p. xxv

²⁷⁶ STEINBECK, *loc cit.*

²⁷⁷ Tomamos como exemplo a edição em língua portuguesa de 1972, lançado na coleção intitulada "Os Imortais da Literatura Universal", da Editora Abril.

ou administradoras da vida pública e do sucesso dos maridos e irmãos é um lugar comum no cânone literário ocidental que precisa ser continuamente revisto.²⁷⁸

Todo esse esforço de Carol em ser gestora da vida de seu marido era até o esperado de sua função como mulher de um escritor, uma identidade naturalizada de gênero, entre a de ser mãe e esposa. Para Rita Felski, um dos estereótipos da modernidade e mesmo da literatura enquanto produto moderno é justamente este, que dogmatiza a escrita e a autoria como masculinas, enquanto mulheres seriam suas ajudantes, ou no máximo escritoras dentro de nichos – romances *de* mulheres, *para* mulheres, sentimentalistas em uma conotação pejorativa, menores, frívolos, preocupados com o particular, enquanto os homens escreviam e pensavam numa dimensão universal.²⁷⁹

Dentro dessa perspectiva crítica da escrita e do reconhecimento da participação e presença das mulheres no cânone literário, os estudos feministas demonstram que a própria literatura moderna é fortemente ancorada nestas polaridades de gênero. O mito da autoria, do artista boêmio, da rebeldia crítica é uma legitimidade retórica existente apenas para homens: a versão destes poderes criativos não existe no feminino, para as mulheres. Mulheres não seriam boêmias, mas prostitutas, libertinas, depravadas. A autoria é, portanto, uma forma de chancela e de reconhecimento dado para os homens.²⁸⁰

Uma *persona* intelectual como a de Steinbeck que renega a paternidade também enquadra-se no direito do homem escritor, e podemos afirmar que o mesmo não caberia para uma mulher, ou seja, escolher não ser mãe - a não ser como patologia. Das mulheres era esperado que abrissem mão de suas carreiras para cuidar da família. Muitas escritoras que não se enquadravam nesta norma sofriam discriminação e até podiam ser levadas ao suicídio. Nas mesmas décadas em que Steinbeck teve sua formação intelectual e escreveu seus romances mais reconhecidos com a colaboração de Carol, Virginia Woolf escrevia na Inglaterra, Elisabeth Bishop nos Estados Unidos, e as também norte-americanas Sylvia Plath e Marianne Moore lutavam pelo direito de serem reconhecidas como escritoras. Enfrentavam uma série de dificuldades para poder habitar “um teto todo seu”, isto é, estar e ser parte de um espaço literal e figurativo em que escritoras pudessem ser reconhecidas como autoras dentro de uma tradição literária patriarcal.²⁸¹

Entendemos assim que as normatizações do feminino são muito mais tênues e sutis do que parecem à primeira vista, e, portanto, as representações, os medos e os usos que se fazem da imagem das mulheres e da feminilidade da mesma forma habitam esta teia de relações e poderes igualmente tênues e sutis.

²⁷⁸ SMITH, Bonnie G. **Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica**. EDUSC, 2003.

²⁷⁹ FELSKI, Rita. *Op. cit.*, 2009.

²⁸⁰ FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. University of Chicago Press, 2003. p. 58.

²⁸¹ WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Círculo do Livro, São Paulo: SP. 1994.

Robert DeMott, especialista na literatura de Steinbeck, nos auxilia a compreender mais este cenário muito complexo e agitado relacionado à história da elaboração do romance *As Vinhas da Ira*, ficando mais claro ainda o papel decisivo de Carol ao mesmo tempo em que também fundamenta melhor nossa problematização sobre a representação das mulheres e da maternidade neste romance. Entre os anos de 1936 e 1938, é possível destacar quatro estágios que precederam a redação final de *As Vinhas da Ira* como o conhecemos.

O primeiro deles é o começo do trabalho de Steinbeck como jornalista e a produção dos artigos reunidos no nome de *The Harvest Gypsies*²⁸² - Os Ciganos da Colheita. No turbilhão de assuntos e acontecimentos da década de 1930, Steinbeck já era um autor conhecido, com obras sobre temáticas sociais, especialmente sobre os trabalhadores rurais. Esta sensibilidade com a temática social não era exclusiva à obra de Steinbeck. Reportagens que passaram a aparecer em jornais e revistas como a *New Masses*, *The New Republic* e o *San Francisco News* (o jornal que contratou Steinbeck) são indícios da consciência social sobre as transformações e a pobreza dos Estados Unidos após o *crash* de 29. Um exemplo de quanto essa situação dos migrantes da *Dust Bowl* era latente e expressiva está em alguns dos nomes chamados para fazer este trabalho jornalístico e documental: *Elogiemos os Homens Ilustres*, de James Agee e Walker Evans, foi escrito em 1936 (lançado em 1940) assim como *The Harvest Gypsies*, a partir de uma encomenda de uma revista de Nova York. Na mesma época, em 1939, Dorothea Lange e Paul Taylor lançam o *An American Exodus: a record of human erosion*. Foram duas das obras mais aclamadas nas décadas de 30 e 40 nos Estados Unidos da América, e o são até os dias atuais muito aclamadas tanto pela fotografia quanto pela escrita, produzidas por alguns dos mais famosos e críticos intelectuais e fotógrafos daquela época.

Em outubro de 1936 Steinbeck se juntou a este coletivo de pensadores e documentaristas da crise e foi documentar a situação de um acampamento de migrantes no *Central Valley*, na Califórnia. As “*Hooverilles*” (as “Vila do Hoover”, novamente uma anedota o ex-presidente), e as “*Little Oklahomas*” (“Pequenas Oklahoma”), como eram chamados estes locais, tinham centenas de famílias vivendo em péssimas condições, servindo de inspiração para Steinbeck construir depois a trama de *As Vinhas da Ira*. Esse é o primeiro escrito de Steinbeck preocupado abertamente com o que os estudiosos de sua produção intelectual viriam a chamar de *Matter of Migrants* (a Questão Migrante).

Nessa ocasião Steinbeck conheceu Tom Collins, a pessoa a quem o autor também dedicou *As Vinhas da Ira*. Collins era administrador de um dos acampamentos sanitários

²⁸² STEINBECK, John. *The harvest gypsies: On the road to The Grapes of Wrath*. ICS Publications, 2002.

federais criados pelo *Resettlement Administration*, órgão da política do *New Deal* para dar conta de abrigar os trabalhadores migrantes que chegavam à Califórnia.

A colaboração de Collins foi bastante significativa. Os dois tornaram-se amigos muito rapidamente por conta da sensibilidade e preocupação de ambos com as pessoas que estavam quase que totalmente abandonadas à própria sorte. Collins viajou com Steinbeck por toda a região, apresentando a ele não só os acampamentos-padrão do governo, mas também a situação miserável em que os retirantes viviam nos acampamentos improvisados nas beiras de estrada - visto que o governo não dava conta de ajudar essa massa de pessoas que chegava à Califórnia. Era tanta gente que nem mesmo dados aproximados da quantidade de indivíduos são conhecidos: estima-se que tenham sido de 300 a 500 mil pessoas entre 1935 e 1938.²⁸³

No trecho abaixo, extraído de um dos ensaios escritos por Steinbeck para o *San Francisco News* em 1936, fica manifesto o que o autor viu nestes acampamentos e qual a dimensão dessa situação de miséria na Califórnia.

Aqui há mais sujeira. A tenda está cheia de moscas agarradas ao caixote de maçãs que serve de mesa, zumbindo em torno das roupas imundas das crianças, principalmente do bebê, que não é banhado nem limpo há vários dias. Esta família está na estrada há mais tempo que o construtor da casa de papel [os vizinhos]. Não existe sanitário aqui, mas há um capão de salgueiros ali perto onde fezes humanas jazem expostas às moscas - as mesmas moscas da tenda. Há duas semanas havia outra criança, um menino de quatro anos. Durante algumas semanas tinham notado que estava meio molinho, que seus olhos estavam febris. Deram-lhe o melhor lugar na cama, entre o pai e a mãe. Mas... certa noite teve convulsões e morreu, e na manhã seguinte a carroça do legista o levou embora. Foi um passo abaixo. Sabiam muito bem que fora a dieta de frutas frescas, feijões e pouco mais que lhe causara a morte. Não tomava leite há meses. Com sua morte houve uma mudança no espírito desta família. O pai e a mãe sentem agora aquele entorpecimento paralisado com o qual a mente se protege do excesso de tristeza e do excesso de dor.²⁸⁴

Frente a este trabalho que foi muito coerente com o que Steinbeck sempre pensou a respeito do papel da literatura e do escritor, como o olhar para seu tempo e escrever sobre ele²⁸⁵, o trabalho a serviço do jornal não apenas despertou este outro lado de sua vocação,

²⁸³ STEINBECK, *Op. cit.*, 2002. p. xi

²⁸⁴ STEINBECK, John. **Os ciganos da colheita: acampamentos de posseiros**. In: **América e os Americanos e ensaios selecionados**. Trans Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004. pp. 105-109. p.106 (Publicado originalmente com o título de *The Harvest Gypsies*, no *San Francisco News*, 5-12 de outubro de 1936.

²⁸⁵ Em uma das poucas entrevistas que Steinbeck aceitou participar na sua vida, conversou com seu amigo Joseph Henry Jackson para o *San Francisco Chronicle* após o sucesso de *As Vinhas da Ira* para explicar por que tinha escolhido essa temática como tema para seu romance. Steinbeck respondeu: "*Well, whether a writer knows it or not, or wants it or not, he simply sets down what people of his own time are doing, thinking, wanting. He can't help that. It is all the writer knows. I have set down what a large section of our people are doing and wanting, and symbolically what people of all*

voltada para a reflexão jornalística, como também foi a experiência determinante para a escrita de um romance sobre esta questão dos migrantes das *Dust Bowl*. Além deste aporte realista, ter conhecido Collins, um sujeito ímpar na forma como se relacionava com as pessoas que chegavam aos acampamentos sanitários e preocupado em mudar a condição de *outsiders* daquelas pessoas, foi bastante determinante para Steinbeck.

Collins documentava a vida nos acampamentos não só de forma burocrática: ele também fez uma série de anotações e reflexões sobre a cultura local daquelas pessoas. Anotava por interesse próprio as músicas que cantavam, as expressões linguísticas e culturais, enfim, tudo que dizia respeito àquele grupo social tão específico.²⁸⁶ Juntando este material aos sete artigos que Steinbeck escreveu para o jornal, está o material bruto que serviu de referência (além da experiência vivida em todas as vezes que Steinbeck retornou aos acampamentos, oficiais ou não, ou mesmo quando fez parte do trajeto que os refugiados das *Dust Bowl* fizeram) para a realização das três outras etapas de criação d'*As Vinhas da Ira*.

Assim sendo, é este o local de enunciação de Steinbeck quando escreveu o romance, incluindo a ocasião posterior a este encontro com Collins, quando estava na região que ficou completamente alagada, em Visalia, aproveitada no final de seu romance.²⁸⁷ Steinbeck se comprometeu com Collins de que qualquer escrito que fosse produzido por ele a partir da situação que conheceu nos acampamentos seria feito com todo o cuidado necessário, garantindo que tomaria muito cuidado para não fazer dano à imagem dos migrantes em seus textos.²⁸⁸

O segundo estágio da escrita, para DeMott, é o manuscrito que se perdeu de uma obra já envolvida com a causa dos migrantes. *The Oklahomans* foi escrito aproximadamente em 1937, não agradando Steinbeck nem sua comentarista mais sincera, Carol. Foi um texto abandonado, que posteriormente se perdeu.

Em 1938 ficou pronta a “primeira versão” de *As Vinhas da Ira*, que fora escrita entre fevereiro e maio e batizado com o nome de *L’Affaire Lettuceberg*. Esta obra tinha aproximadamente 70 mil palavras, uma sátira que depois de finalizada Carol leu e sugeriu algo bastante direto a Steinbeck: que ele o destruísse, pois não era um bom texto. O casal queimou o manuscrito no mesmo dia que Carol finalizou a leitura.²⁸⁹ Steinbeck então começou a pensar num novo livro, que acabou sendo chamado de *As Vinhas da Ira* por

time are doing and wanting. This migration is the out ward sign of the want.” (STEINBECK, *Op. cit.*, 1996. p. 540)

²⁸⁶ PARINI, *Op. cit.*, p. 215.

²⁸⁷ BENSON, Jackson J. **The Background to the composition of *The Grapes of Wrath***. In: STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. The Viking Critical Library. Penguin, 1996 pp. 506-525. p.520.

²⁸⁸ PARINI, *Op. cit.*, p. 216.

²⁸⁹ BENSON, *Op. cit.*, pp. 506-525. p.520

ideia de Carol. No registro número 63 de seu diário de escrita, feito no dia 3 de setembro de 1938, Steinbeck diz que na noite anterior Carol teve a ideia do título do livro, que ele diz ter achado maravilhoso.²⁹⁰ Carol buscou este nome na canção patriótica composta na Guerra Civil, “*The Battle Hymn of the Republic*” (1861), de autoria Julia Ward Howe. A exata estrofe é “*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord / He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored / He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword / His truth is marching on.*”

Era uma música muito famosa e popular, e Steinbeck se apaixonou pela ideia, visto que concedia uma pertença ainda mais marcante de sua história ao imaginário norte-americano. Esta música também é conhecida como *Mine Eyes Have Seen the Glory* e tornou-se um hino religioso muito famoso, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil.

A escrita de *As Vinhas da Ira* foi, portanto, a quarta e última etapa percorrida por Steinbeck para tratar do *Matter of Migrants*. No mesmo diário de escrita em que Steinbeck anunciou seu contentamento com a ideia de sua então esposa para o título de sua obra, ele diz, na entrada do dia 18 de junho de 1938 (não havia começado a reescrita há nem um mês), que se desse conta de realizar essa obra, faria um verdadeiro romance americano.²⁹¹

Esta é, portanto, a trajetória da escrita e o local do romance na história contemporânea dos Estados Unidos. Como pudemos acompanhar, é essencial ter em perspectiva que as representações construídas nessa obra têm um viés de engajamento social: Steinbeck não era socialista ou vinculado a qualquer grupo político contrário ao governo do presidente Roosevelt, mas Carol, sua colaboradora intelectual e crítica, muito se identificava com a luta pelo fim da opressão do proletariado. Ambos viveram as décadas de prosperidade antes da Crise, e eram pessoas que de uma forma ou outra tinham uma leitura do mundo também advinda dos movimentos contestadores e contrários à ordem econômica e patriarcal estabelecida. O tom crítico deste romance - que como veremos na próxima seção, gerou declarações inflamadas e violentas, tanto entre os que o condenavam quanto entre os que o defenderam - é resultado de sua formação intelectual e pessoal vivendo em um país em crise, do qual Steinbeck foi um dos milhões de indivíduos que tiveram de encontrar uma forma para sobreviver.

Esta perspectiva que liga as relações intersubjetivas da escrita às tensões do campo social é determinante para analisarmos as representações e imagens do feminino em *As Vinhas da Ira*, livro e filme. O romance sempre foi ovacionado por seu estilo realista, por sua temática social e contemporânea à escrita da obra. Como o próprio nome da obra anuncia por meio de uma analogia, toda a narrativa foi construída para a compreensão processual

²⁹⁰ STEINBECK, *Op. cit.*, 1989. p. 65

²⁹¹ STEINBECK, *Op. cit.*, 1989, p. 27.

dos flagelos que os migrantes da *Dust Bowl* sofriam e também para que se compreendesse a situação de discriminação e ódio com que parte da sociedade norte-americana tratava seus compatriotas em aflição.

Nos acampamentos e plantações por toda a Califórnia, a década de 30 viu surgirem movimentos grevistas e órgãos de resistência dos migrantes frente às injustiças sofridas - as mais evidentes, as péssimas condições sanitárias, de moradia, e a *mais-valia* aplicada pelos patrões para baixar o salário dos apanhadores, cuja consequência foi aumentar o lucro gerado pela produção agrícola.

Steinbeck reconstruiu essa situação na obra. Assim como ocorria nos centros urbanos e industriais desde a Era Progressista, a relação trabalhista abusiva na agricultura foi combatida ativamente pelos trabalhadores rurais. Estima-se que entre 1933 e 1939 (o período com o maior fluxo migratório) tenham ocorrido 180 greves agrícolas no estado da Califórnia. Somente no ano de 1937, em que ocorreram as maiores migrações e quando Steinbeck já estava em campo documentando e escrevendo sobre a condição migrante, 14 greves extremamente violentas ocorreram no estado - que não se limitavam às zonas rurais, pois relatos sobre perturbações em zonas residenciais próximas às fazendas também foram notificados. Portanto, isso significa que aproximadamente 89.276 pessoas tenham combatido de forma ativa todo esse quadro abusivo e desumano que Steinbeck conheceu nos acampamentos e à margem das estradas, transposto para seu livro.²⁹²

Está presente em todo o livro essa dimensão da violência física, emocional e psicológica que fez parte do êxodo rural e da vida dos trabalhadores sazonais na Califórnia. O simbolismo dessa situação histórica e da inconformidade de Steinbeck com a inação por parte da sociedade e do governo frente às terríveis condições daquelas pessoas é o que dá o tom da obra e, como veremos na seção seguinte, gerou reações, críticas e as mudanças no roteiro quando da adaptação fílmica. Concluimos esta seção com o trecho de *As Vinhas da Ira* em que Steinbeck faz uma denúncia clara do que estava acontecendo na Califórnia e por que os trabalhadores se reuniam e lutavam:

Eles queimam café como combustível de navio; queimam trigo para aquecer; dão um bom fogo. Atiram batatas aos rios, colocando guardas ao longo das margens para evitar que o povo faminto vá pescá-las. Abatem porcos, enterram-nos, e deixam a putrescência penetrar na terra. Há um crime nisso tudo, que não foi denunciado. Há uma tristeza nisso, que o pranto não pode simbolizar. Há um fracasso nisso, que opõe barreiras ante todos os nossos sucessos. À terra fértil, às filas retas de árvores, aos troncos vigorosos e às frutas maduras. E crianças, sofrendo de pelagra, têm que morrer, porque a laranja não deve deixar de dar o seu lucro. E médicos-legistas devem declarar nas certidões de óbito "Morte por inanição", porque a comida deve apodrecer, deve ser forçada a apodrecer. O povo vem com redes para pescar as batatas no rio, e os guardas impedem-no. Os homens vêm de carros barulhentos apanhar as laranjas caídas no chão, mas elas estão

²⁹² McWILLIAMS, Carey. **California pastoral** In: STEINBECK, *Op. cit.*, 1996 pp. 469-489. p.470

untadas de querosene. E eles ficam imóveis, vendo as batatas passar flutuando; ouvem os gritos dos porcos abatidos num fosso e cobertos de cal viva; contemplam as montanhas de laranjeiras, num lodaçal putrefato. E nos olhos dos homens reflete-se o fracasso. E nos olhos dos esfaimados cresce a ira. Na alma do povo, as vinhas da ira diluem-se e espriam-se com ímpeto, crescem com ímpeto para a vindima.²⁹³

Assim, afirmamos a intensa relação entre o romance a dura realidade social dos migrantes que chegavam à Califórnia. Steinbeck não foi insensível às diversas tensões e inseguranças geradas pela Grande Depressão, cuja resposta se expressou no modo inflamado como a sociedade estadunidense reagiu diante de sua obra. Os personagens e simbolismos que o autor acionou em seu texto foram produto de uma experiência real com aqueles que ele retratava, bem como da leitura e interpretação influenciados por Carol e sua sensibilidade com os movimentos sociais do começo do século.

Ma Joad, Rosasharn e Vó Joad não foram personagens criadas “pela cabeça” do autor, totalmente ficcionais. A mesma voz de autoridade que conferia à trama dos Joad os louros do realismo estético escachava para o público da classe-média que aquelas pessoas pobres e maltrapilhas também existiam e ameaçavam a manutenção do mundo que conheciam. Aquelas *mulheres* que tomavam a frente da família, trabalhavam, resolviam desavenças, delegavam funções aos homens e tiveram a compaixão de amamentar um homem adulto para que ele não morresse de fome não foram só criaturas da imaginação literárias, elas também existiram.

3.2 Inseguranças anunciadas: os fantasmas de Tom e Ma Joad.

As Vinhas da Ira foi um romance provocativo e existe uma série de questões bastante amplas da qual ele trata que não podemos aprofundar aqui com a devida responsabilidade que merecem face ao recorte temático deste estudo. O entendimento político e social da escrita literária para John Steinbeck valida a perspectiva de que *As Vinhas da Ira* não foi apenas um relato minucioso da diáspora que se seguiu às mudanças climáticas e ambientais da década de 30. É também uma alegoria a temas e valores como a união entre os homens na luta contra as injustiças; o amor e o altruísmo como a saída para a desilusão; a relação respeitosa entre o homem e a natureza como condição *sine qua non* para a evolução. Toda a trama da família Joad é uma representação crítica a respeito da interminável busca do “sonho americano” de uma vida melhor.

²⁹³ STEINBECK, *Op. cit.*, 1972. p. 480

Para o crítico literário Peter Lisca, uma das razões pelas quais o livro ainda faz tanto sucesso mesmo décadas após seu lançamento deve-se justamente ao grande eixo temático da obra, que não se circunscreve a uma experiência histórica: é a tensão entre o *establishment* e aqueles que não pertencem ou não se acomodam à ordem estabelecida. Por conta do escopo político, para Lisca este não é um romance regional, apesar do uso de temas e questões particulares.²⁹⁴

Dentro deste grande eixo temático da obra está a representação da fragilidade, insegurança e do medo durante a Grande Depressão: o temor de que a lógica que operava o sistema político e econômico dos Estados Unidos pudesse entrar em colapso, levando toda uma nação a tornar-se *okies* e migrantes em busca de trabalho. Assim, imagens da resistência e de uma insurreição contra a ordem estabelecida são atadas aos Joad e a toda a classe social, ou todo o extrato social que eles representam.

Nessa perspectiva de análise, o cientista político Cyrus Ernesto Zirakzadeh salienta que a história de *As Vinhas da Ira* subsiste também da relação de troca e transformação entre diferentes grupos e indivíduos que compõem a diversidade cultural norte-americana. Os enfrentamentos e os não-pertencimentos que o livro anuncia e critica são também correlativos a esta multiplicidade cultural que coexistia e ainda faz parte da história dos Estados Unidos. Para o autor, a forma como se reagiu à obra evidência o esforço contrário de mascarar ou de disfarçar os enfrentamentos políticos que essa pluralidade étnica, cultural e racial suscita.²⁹⁵

A publicidade do livro é sintomática destes desconfortos. A apreciação da crítica especializada e o reconhecimento do público são questões para todos os escritores, independentemente de suas trajetórias. No caso específico do romance de Steinbeck, o problema se potencializou e ganhou novos contornos por conta dos temas e do enredo construído para contar a jornada dos Joad, principalmente porque era impossível a desvinculação da trama do contexto histórico.²⁹⁶ O detalhe descritivo de sua obra gerou protestos e repreensões para além da evidente questão político-econômica do enredo.

À época do lançamento Steinbeck e o livro sofreram graves represálias e censuras devido ao posicionamento contrário à ganância da própria sociedade norte-americana, que fazia vistas grossas ao que se passava na Califórnia. Houve dois conjuntos principais de crítica à obra após seu lançamento. O primeiro deles foi simpático e celebrou a forma estética com que Steinbeck apresentou os problemas econômicos, sociais e humanos; o

²⁹⁴ LISCA, Peter. **Editor's Preface to the Second Edition**. STEINBECK, *Op. cit.*, 1996 p. xi

²⁹⁵ ZIRAKZADEH, Cyrus Ernesto. Revolutionary Conservative, Conservative Revolutionary? John Steinbeck and *The Grapes of Wrath*. p. 32. In: ZIRAKZADEH, Cyrus Ernesto; STOW, Simon (Ed.). **A political companion to John Steinbeck**. University Press of Kentucky, 2013.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. xii

outro, maior, condenou o livro adjetivando-o com rispidez. Foi considerado vil, imoral, obsceno e ultrajante, produzido por um *outsider* malicioso que queria manchar a imagem daqueles que representava. Estas adjetivações condenavam a história de forma geral, mas principalmente alguns personagens: Rosasharn, Ma Joad e Tom.

Para a problematização das representações e discursos sobre o feminino e a maternidade gerados a partir deste enredo, é muito significativo perscrutar o que foi dito na época. Repletas de queixas de que o romancista fazia afirmações infundadas, portanto, que a obra era falaciosa, estas apreciações condenatórias talvez fossem sintoma de que as representações e os simbolismos acionados no romance incomodavam um segmento específico que relutava com as transformações da sociedade. Para investigar tais descontentamentos e o que eles nos permitem conhecer a respeito das tensões acerca das relações sociais de gênero durante a Depressão Econômica, é preciso conhecer mais detalhadamente o conteúdo das críticas.

O manuscrito de *As Vinhas da Ira* foi diversas vezes devolvido por editores para revisão, pois achavam a linguagem grosseira, tosca, além das escolhas políticas e temáticas presentes na obra. A editora *Viking Books* planejava publicar o romance, porém temia que não fosse um material comercializável por conta daqueles que consideravam a linguagem obscena e grosseira de alguns trechos, mesmo após as revisões e modificações feitas por Carol Steinbeck, que já havia se preocupado com este ponto. Visando a comercialização do livro, Elisabeth Otis, a agente literária de Steinbeck, garantiu que alguns palavrões e termos julgados demasiado vulgares fossem alterados, a fim de que a obra tivesse alguma chance de ser lida pelos editores e aceita nas livrarias e bibliotecas.²⁹⁷

As Vinhas da Ira não foi o primeiro romance de Steinbeck a ter sucesso de crítica e venda. Antes dele e seguindo a mesma linha temática de reflexão que privilegiou a questão proletária na Califórnia, *Ratos e Homens* (no original, *Of Mice and Men*) foi publicado no início de fevereiro de 1937. É uma novela curta, que muito surpreendeu os editores e o próprio autor na quantidade de exemplares comercializados: em meados do mesmo mês já havia vendido 117 mil exemplares, o que fez com que a imprensa passasse a dar muita atenção a Steinbeck e seu material.²⁹⁸

Por seu realismo, crueza e por ser uma história muito inocente de uma amizade, foi tão bem aceita que logo a adaptaram para o teatro. Foi um sucesso na *Broadway* e tornou-se uma turnê itinerante pelos Estados Unidos, com elencos montados para representá-la também na Inglaterra e Escandinávia. Além disso, a *Warner Brothers* se interessou pelo direito de filmagem e, a partir desses contatos, Steinbeck conheceu muitas pessoas com quem trabalhou posteriormente. A mais significativa delas foi Pare Lorentz, o famoso

²⁹⁷ PARINI, *Op. cit.*, p. 253

²⁹⁸ PARINI, *Op. cit.*, p. 218

documentarista e produtor de *The Plow That Broke the Plains* (1936), um curto documentário que ficou muito famoso na época por sua abordagem acerca da crise ecológica causadora das *Dust Bowl*.²⁹⁹

Assim, quando o livro *As Vinhas da Ira* fez sucesso de crítica Steinbeck não era uma revelação editorial ou um autor desconhecido. A obra foi publicada em 14 de abril de 1939 com uma tiragem de 19.804 exemplares. No mês seguinte, no dia 17, o número de exemplares impressos já tinha chegado a 83 mil; em fins do mesmo ano, 430 mil exemplares já haviam sido distribuídos para a venda. O livro só não vendeu mais que *Gone With the Wind* (...*E O Vento Levou* em português, adaptado para o cinema no ano de 1939) de Margareth Mitchell, lançado em 1936.³⁰⁰ Em maio de 1939 os direitos de filmar *As Vinhas da Ira* foram vendidos por 75 mil dólares a produtores de Hollywood.

Algumas livrarias em Oklahoma reportaram uma lista de espera pelo livro até a primavera de 1940. Na mesma época nas bibliotecas da Universidade de Oklahoma as quatro cópias disponíveis eram motivo de disputa entre os estudantes, o que fez com que montassem uma petição com mais de duzentas assinaturas solicitando mais exemplares.³⁰¹ Escolhido para o *Book of the Month Club*³⁰² e por diversos outros espaços culturais, o livro tornou-se muito popular e com isso as projeções e construções sociais de gênero que fizeram parte desta leitura crítica também tiveram uma dispersão ampla. Além disto, reconhecimentos institucionalizados também se relacionam com a obra: Steinbeck recebeu o *National Book Award* em 1939, assim como o prêmio *Pulitzer* na categoria ficção no mesmo ano. Em 1962, quando foi condecorado com o prêmio *Nobel* de Literatura, o livro *As Vinhas da Ira* foi citado como uma das obras de destaque que levaram o autor aquele reconhecimento máximo.

Concomitante a todo este sucesso houve uma verdadeira campanha de difamação e escárnio da novela e de seu autor.

No mesmo ano de seu lançamento o livro foi oficialmente banido de algumas bibliotecas e escolas nos Estados Unidos³⁰³, uma ação sem precedentes em diversas

²⁹⁹ *Idem*, p. 253.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 263.

³⁰¹ SCHOCKLEY, Martin. *The reception of The Grapes of Wrath in Oklahoma*. In: STEINBECK, Op. cit., 1996 pp. 490 - 501 p.491

³⁰² Organização voltada para a divulgação literária por meio da associação de membros existente desde 1926 nos Estados Unidos. Todos os meses esta organização seleciona livros a serem lidos por seus associados. É um reconhecimento muito significativo e que torna a obra um sucesso editorial e de crítica. Para saber mais: <<https://www.bookofthemonth.com/our-story>> Acesso em 19 de agosto de 2016.

³⁰³ Este esforço em banir um livro que tenha conteúdo crítico, dissonante, ou alternativo daquele reconhecido e aceito é algo recorrente na história dos Estados Unidos, a despeito de todo o ideário de liberdade que defende a Constituição dos Estados Unidos. Um grupo de associações literárias, educacionais e defensoras do direito de livre veiculação de ideias promove nos Estados Unidos o evento *Banned Books Week - Banned Books that Shaped America* todos os anos, onde é incentivada

localidades.³⁰⁴ Na Califórnia a acusação era a de que o romance era uma ficção que ofendia os cidadãos utilizando-se de falsas insinuações de que muitas das boas pessoas dali eram fracas, ignorantes e diziam blasfêmias. Além disso, segundo os críticos mais empedernidos, o romance propagava que as pessoas viviam de uma forma obscena, imoral e viciosa.

Os argumentos para as proibições incluíam também a acusação de que Steinbeck menosprezou todos os esforços públicos e civis com a situação dos migrantes e refugiados das *Dust Bowl*.³⁰⁵ Bibliotecas em Nova York, Kansas e Missouri também baniram a obra. Em São Francisco, Detroit, Trenton e Nova Jersey o livro foi confinado à prateleira das obras restritas, longe do acesso do público, precisando da intermediação dos funcionários. Em Illinois, o conselho de bibliotecas do estado concordou em colocar em votação a possibilidade de queimar as três cópias do livro que existiam no catálogo do estado.³⁰⁶

Ao mesmo tempo em que posicionamentos tão extremos e conservadores irromperam, alguns jornais, revistas e o próprio Estado norte-americano esforçou-se para verificar a procedência das críticas. Manchetes como “*So California Wants Nothing But Cream*” (“*Então a Califórnia só quer aparte boa?*”) e “*It’s Enough to Justify a Civil War*” (“*É o suficiente para justificar uma Guerra Civil*”) apareceram nos jornais de Oklahoma nos meses que se seguiram à comercialização do romance, um ressentimento que desencadeou um mal-estar político dentro do país.³⁰⁷

Certamente tal esforço de banir ou ocultar a história não diz respeito apenas à questão social, ou das supostas mentiras que Steinbeck contou, tanto sobre os migrantes das Planícies do Sul quanto a respeito da situação de preconceito e abuso com as quais tinham que lidar na Califórnia.

A crítica presente na obra era mais profunda do que estas, num esforço de degradar por conta dos temas que estavam em ebulição no período. Através da voz do narrador onisciente que conduz os capítulos, intercalada à narrativa linear da história dos Joad, Steinbeck discute questões filosóficas, incluindo a reflexão sobre a disparidade entre os direitos e a posse entre os homens. Esse narrador dá exemplos das pequenas tristezas que se enredavam a este grande quadro: na venda de um cavalo para fazer dinheiro para a jornada até a Califórnia, um homem não identificado alerta o comprador (também sem

a leitura e a reflexão sobre estes livros, pensando nas razões e no poder daqueles que levaram ao banimento de tais obras. *As Vinhas da Ira* é o único livro de John Steinbeck na lista de livros banidos, segundo esta organização. Para ver mais: <http://www.bannedbooksweek.org/censorship/bannedbooksthatshapedamerica> . Acesso em 19 de agosto de 2016.

³⁰⁴ LINGO, Marci. **Forbidden Fruit: The Banning of The Grapes of Wrath in the Kern County Free Library**. Libraries&Culture vol. 38.4 (2003). pp. 351-377

³⁰⁵ WARTZMAN, Rick. **Obscene in the Extreme: The Burning and Banning of John Steinbeck's The Grapes of Wrath**. Public Affairs, 2009. p.8

³⁰⁶ *Ibidem*, p.10

³⁰⁷ SCHOCKLEY, *Op. cit.* p.494

nome) que se dispôs a pagar uma quantia irrisória pelo animal da verdadeira aquisição que ele fazia nesta transação, dizendo:

Oh, vá lá, fique com eles pelos dez dólares. Leve eles depressa, seu. O senhor está comprando uma meninazinha entrançando o pescoço deles, tirando a fita dos cabelos dela para amarrá-la na crina dos cavalos, uma meninazinha de cabecinha encostada no pescoço dos animais, roçando-lhes o focinho com o rosto corado. O senhor está comprando anos de árduo labor, lides de sol a sol; está comprando uma mágoa que não se pode expressar. Mas olhe, seu: há uma coisa que vai junto com esses baios tão lindos – é uma flor de amargura que crescerá na sua casa e ali florescerá um dia. Nós poderíamos salvar o senhor, mas o senhor desprezou-nos, esmagou-nos, e logo o senhor também será esmagado e então nenhum de nós estará aqui para salvá-lo.³⁰⁸

Não se tratava só dos Joad: era a opressão da lógica na qual o mundo operava. Por conta da empatia de Steinbeck com a causa migrante e proletária, desde a publicação de seus ensaios para o *San Francisco News* em 1936 e de seus romances sociais *Batalha Incerta* (1936) e *Ratos e Homens* (1937), o romancista era investigado pelo FBI sob a acusação de ser “potencialmente comunista” e “simpatizante dos vermelhos”. Por vários anos Steinbeck foi vigiado pelo serviço secreto norte-americano.³⁰⁹ Sua carreira e temáticas após o *Matter of Migrants* guinaram para o jornalismo documental, com viagens à União Soviética acompanhado do fotógrafo Robert Capa, por exemplo, para documentar a experiência de vida no regime comunista, trabalho publicado em livro em 1948 com o nome de *Um Diário Russo*.

A própria *Association Farmers*, uma organização nacional que na Califórnia organizava a classe patronal que empregava os trabalhadores sazonalmente, portanto, os responsáveis por toda a situação caótica dos migrantes, também teve sua parte na condenação da obra. Produziram um material impresso de rechaçamento público, que sugeria que o autor era “um perigoso revolucionário” circulando pela Califórnia.³¹⁰ Temendo ser preso, Steinbeck foi aconselhado por advogados para tomar mais cuidado com o que falava, com quem se relacionava e as ideias que difundia em suas obras, visto que prisões de trabalhadores migrantes e de simpatizantes da causa estavam ocorrendo.³¹¹

Em um texto de repúdio publicado em novembro de 1939, um crítico condenou ostensivamente Steinbeck, alegando que o autor fazia tudo parecer conspiração: a atração de uma leva tão grande de trabalhadores para que os salários ficassem menores; a falta de assistência para garantir que todos vivessem em uma situação tão extrema que qualquer salário fosse aceito; ou a existência de milícias armadas que coíbiavam toda e qualquer

³⁰⁸ STEINBECK, *Op. cit* 1972. p. 116.

³⁰⁹ FENSCH, Thomas. **The FBI Files on John Steinbeck**. New Century Books, 2002. p. 7.

³¹⁰ McWILLIAMS, Carey. **California pastoral** In: STEINBECK, *Op. cit.*, 1996 pp. 469-489. p.469.

³¹¹ PARINI, *Op. cit.*, p. 257

mobilização grevista. Para Frank J. Taylor, o referido crítico, era inverídica a acusação da crueldade com que os refugiados eram tratados na Califórnia, pois segundo ele havia os esforços estatais e apenas aqueles que fossem muito orgulhosos para pedir ajuda morreriam de fome, como Steinbeck inferiu.³¹²

Podemos sondar medos e inseguranças históricos da sociedade norte-americana neste repúdio e reprovação à obra de Steinbeck. Vê-se expressa nessa reação de violência simbólica ao autor e ao seu texto o medo do comunismo e de todo o ideário de união dos trabalhadores para o fim da opressão, algo que rondou o imaginário político de toda a década de 30 nos Estados Unidos. É muito expressiva a forma como a sociedade reagiu a este romance e o teor das críticas feitas porque, conforme tratamos anteriormente, as relações entre as produções culturais e a sociedade enunciam e reconstróem papéis sociais e de gênero em configurações mais amplas do que aquela apresentada nas próprias obras.³¹³ Nos Estados Unidos, a luta contra “ameaça vermelha” foi notória desde a Era Progressista, e sem dúvida podemos afirmar que após a Revolução Bolchevique em 1917 e o *crash* do capitalismo liberal em 1929, um conteúdo tão crítico à lógica capitalista era material bruto para rechaçamento.

Em face de toda esta publicidade gerada pela obra (positiva e negativa, o autor não gostava de ambas), em suas anotações Steinbeck não fez segredo da infelicidade de seu sucesso. Após uma breve viagem, ele e Carol retornaram para a casa em Los Gatos, Califórnia, e encontraram mais de quinhentas cartas a serem respondidas - muitas inclusive solicitando dinheiro do rico e benigno autor, preocupado com os trabalhadores, para a realização de cirurgias, ou a quitação de hipotecas.³¹⁴ O valor social e o sucesso desta obra com o público também foram evidentes na quantidade de cartas escritas por leitores aos jornais e revistas, que explicitavam o quanto se sentiam tocados e sensibilizados pelo romance.

É em face deste quadro de medo e ansiedade sobre o comunismo que alguns autores afirmam que a obra gerou e mesmo tratou da construção retórica de um fantasma: *the ghost of Tom Joad* (o fantasma de Tom Joad). A trama do esclarecimento político de Jim Casy e Tom Joad levaram primeiro, à morte de Casy na luta contra as injustiças, e segundo, à sublimação total do indivíduo Tom Joad para sua presença simbólica no comprometimento e na luta contra todo tipo de injustiça e crueldade com os trabalhadores e os mais pobres. Uma das mais famosas e citadas passagens do romance é um diálogo entre Tom e sua mãe. Ma Joad, estava preocupada e entristecida pelo desmembramento da família com a

³¹² TAYLOR, Frank J. **California's Grapes of Wrath**In: STEINBECK. *Op. cit.*, 1996 pp. 457 - 468 p.458

³¹³ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001. p. 74.

³¹⁴ PARINI, *Op. cit.*, 1998. p. 265

partida de Tom para o exílio após ele ter matado o policial que havia matado seu amigo Casy. Na última conversa no esconderijo antes de partir, Tom diz à mãe, preocupada por não saber onde o filho estaria:

- Eu 'tive escondido neste lugar o tempo todo, dia e noite. Sabe em que eu estava pensando? O Casy. Ele falava muito. Eu até ficava danado com isso. Mas agora andei o tempo todo pensando no que ele me tinha dito. (...) Mas ele diss'que um dia foi ao deserto para encontrar a sua própria alma e verificou que não tinha uma alma que fosse só dele. Diss'que notou que a alma dele era uma parte muito pequena duma alma grande. (...) (...) Bem, pode ser que o Casy acertou quando diss'que a pessoa não tinha uma alma própria, só parte duma alma grande... e aí...
- Aí o quê, Tom?
-Aí, isso tudo não tem importância. Aí eu estarei em qualquer lugar, na escuridão, estarei no lugar que a senhora olhar a minha procura. Em toda parte onde tenha briga para que a gente com fome possa comer, eu estarei presente. Em toda a parte onde um polícia 'teja maltratando um camarada, eu estarei presente. (...) E quando a nossa gente for comer o que plantou e for morar nas casas que construiu... aí eu também estarei presente. (...).³¹⁵

Essa alegoria do fantasma é muito forte: é o simbolismo do comprometimento e da existência daqueles que não aceitam a lógica do sistema, mesmo que essas pessoas morram ou sejam exiladas pela violência e pela coerção da ordem estabelecida. É uma alegoria bastante simbólica e que foi reapropriada por outros artistas norte-americanos. Prestando uma homenagem ao livro *As Vinhas da Ira*, Bruce Springsteen lançou em 1995 um álbum e uma música intitulados *The Ghost of Tom Joad*, ambos profundamente críticos à sociedade americana. A banda estadunidense *Rage Against the Machine*, muito crítica, tem uma versão desta música que é igualmente famosa.³¹⁶

Discussões filosóficas relacionadas aos Joad e ao êxodo rural causado pelo capitalismo são realmente tangíveis na obra e manifestam-se não só na questão sobre a origem da desigualdade entre os homens (que na análise de Zirakzadeh, Steinbeck imputa na busca dos homens pela sobrevivência a qualquer custo³¹⁷), ou da crítica relativa a ausência de empatia com os pobres.

A outra intensa e determinante questão filosófica desta obra se relaciona às personagens mulheres da família Joad. É recorrente a acusação do forte teor sexual e blasfemo da trama, ponto-chave para refletirmos acerca das representações de gênero que livro e filme construíram.

³¹⁵ STEINBECK, *Op. cit.*, 1972. pp. 577-580.

³¹⁶ Um trecho dessa canção é a epígrafe do primeiro capítulo dessa dissertação. Para saber mais: COLOGNE-BROOKES, Gavin. *The Ghost of Tom Joad: Steinbeck's Legacy in the Songs of Bruce Springsteen*. In: SHILLINGLAW, Susan; HEARLE, Kevin (Ed.). **Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck**. University of Alabama Press, 2002.

³¹⁷ ZIRAKZADEH, *Op. cit.* 2013, p. 32

Conforme apresentado no começo deste capítulo, a trama d'*As Vinhas da Ira* tem como personagens principais e como clímax do enredo as ações e a tomada de consciência política de dois homens em específico - um dos irmãos Joad, Tom, e Jim Casy, o ex-pastor. Todavia, o ápice simbólico, objeto da crítica e também da mudança de enredo feita para a adaptação fílmica, é o protagonismo feminino. Na sustentação do enredo e em seu desfecho, as mulheres têm destaque.

Uma característica da literatura de Steinbeck que a torna tão expressiva é a de que suas personagens são individualizadas, isto é, têm uma dimensão psicológica bem definida. Mulheres, homens e crianças neste romance são sujeitos ativos, dotados de personalidade e ação individual. Steinbeck trata de uma massa migrante, um contingente inteiro, todavia seus personagens não se perdem nessa totalidade. São, em suma, pessoas com todas as suas contradições, medos e esperanças.

Podemos relembrar que há quatro personagens femininas na família Joad: Vó Joad; Ma Joad, Rosasharn e a pequena Ruthie. Uma personagem secundária é Sairy Wilson, esposa de Ivy Wilson, que os Joad conheceram durante a viagem e que emprestaram a tenda do casal quando Vô Joad estava passando mal, a fim de poder morrer com dignidade. Os Joad e os Wilson viajaram juntos até um trecho, quando Sairy, muito debilitada fisicamente por conta de uma doença, não pode mais continuar a viagem. Na adaptação cinematográfica os Wilson não fazem parte da história.

Vó Joad e Vô Joad não sobrevivem à humilhação, ao estresse e cansaço da viagem, falecendo ainda na Rota 66. Ruthie é uma criança levada e travessa e sua relação com o irmão Winfield é bem importante para os Joad se lembrarem de que são uma família. As outras duas personagens, Ma Joad e Rosasharn, são o pólo sentimental e simbólico da trama. A subjetividade e as atitudes destas duas personagens femininas aglutinam as críticas e os descontentamentos mais contundentes com os papéis sociais de gênero e com o patriarcado.

O personagem Jim Casy diz ter desacreditado da fé mas não de uma força maior que unisse os homens (e que quando religioso deitava-se com jovens às escondidas e depois pregava nos cultos) e foi alvo de duras e extremas críticas como imoral, promíscuo, uma afronta religiosa. Ma Joad foi aclamada por alguns críticos que a defenderam como sendo excelente personagem, portadora de uma dignidade e valores verdadeiramente norte-americanos.³¹⁸

Do mesmo modo que os jornais se esforçaram para condenar a obra com o que, para eles, era uma série de acusações e informações infundadas sobre a situação nas estradas que levavam à Califórnia e pelo trabalho oferecido no agronegócio, os editoriais que

³¹⁸ SCHOCKLEY, *Op. cit.*, 1996 p.491.

denunciavam a forma de apresentação do conteúdo eram extremos. A desaprovação não só do viés político do enredo é evidente por manchetes como “*Grapes of Wrath? Obscenity and Inaccuracy*”³¹⁹ (*Vinhas da Ira? Obscenidade e Imprecisão*), pois para uma parte daquela sociedade, o livro era mórbido, imoral e com personagens obscenos, frutos de boatos.³²⁰ Das tensões que se relacionam à esta adjetivação, a forma como as mulheres são representadas e seu poder simbólico no enredo são diretamente as que se referem estes críticos.

Como tratamos na seção anterior ao analisar a formação intelectual de Steinbeck, dentro de todo o corpo de pesquisas e estudos que dedicam-se às *Vinhas da Ira* e demais textos do autor, a investigação da filiação política e filosófica do Steinbeck é comum, visto que seus temas, romances, ensaios e demais trabalhos permaneceram atuais: Steinbeck sempre se dedicou a pensar sobre seu contexto, a ser um sujeito atuante e parte de uma intelectualidade movida pela mudança do tempo presente – característica que já apresentamos na seção anterior, mas é bastante importante retomar aqui.

Inseridos nestes estudos e revisões, existem críticas que são muito assertivas sobre as escolhas que o autor fez, isto é, as filiações de Steinbeck. Na mesma forma que estas filiações tocaram em assuntos politicamente sensíveis, como o caso do medo relativo aos oprimidos de classe, etnia e raça, o autor manteve certas idealizações e naturalizações através de silenciamentos. Identificamos-nos com a ressalva que Cyrus Ernesto Zirakzadeh faz acerca do teor “revolucionário” de *As Vinhas da Ira*. Se o autor foi bastante crítico, dando espaço e lançando luz à questão trabalhista e social em sua obra, ele não conseguiu se dissociar de uma visão idílica do campo e do trabalhador rural, principalmente no que trata das relações de gênero.

O romance mantém obscuras discussões e tensões, em específico as que tratam da forma como o autor reconstrói os papéis sociais das mulheres do meio rural e as violências de gênero. Um certo conservadorismo existe, para Zirakzadeh, na medida em que o autor não menciona nenhuma violência explícita contra mulheres (não existe menção à homossexualidade no livro todo), ou mesmo mantém as personagens femininas como donas de casa absortas em manter a família unida, para o caso de Ma Joad, ou jovens mistificadas com a maternidade e a maternagem, como no caso de Rosa de Saron.³²¹

Sem dúvida, a filiação política de Steinbeck e sua declarada vontade de construir os Joad como representativos de uma coletividade são determinantes para que nada que pudesse condená-los exista no romance. Assim, para Zirakzadeh, Steinbeck é um

³¹⁹ *Times* de Oklahoma City, em 4 de maio de 1939. (SCHOCKLEY, 1996, p.493)

³²⁰ SCHOCKLEY, *loc. cit.*

³²¹ ZIRAKZADEH, *Op. cit.*, 2013. p. 36

“conservador revolucionário” que não chegou muito próximo de questionar identidades e violências de gênero.

A questão é Steinbeck construiu, sim, algo subversivo em suas representações e imagens da mulher. Devido à ligação com temáticas religiosas que de diferentes formas estão expressas na história não faltaram censuras da comunidade religiosa à época do lançamento de *As Vinhas da Ira*. Alguns alertaram em jornais que o livro não deveria ser “deixado solto” pela casa, porque era inaceitável que alguma criança tomasse conhecimento do seu conteúdo. Ademais, seria uma obra “*heaven-shaming and Christ-insulting book*” (*Um livro vergonhoso ao céu e um insulto a Cristo*), baseado em personagens como o ex-pastor, representante da hipocrisia e da sexualização mundana - compartilhada pela jovem mulher Rosasharn, considerada uma personagem profana, vil e infame.³²²

Outros estudos mais recentes também são muito sensíveis a esta questão da sexualidade e das fronteiras que Steinbeck (re) construiu sobre o gênero masculino em suas obras. Lorelei Cederstrom advoga com propriedade, através da análise de outras obras do autor, que a visão de Steinbeck sobre as mulheres não era unidimensional, como mães quase assexuadas, ou ainda mulheres mundanas que enganam os homens – no caso analisando a personagens do romance *A Leste do Éden – Vidas Amargas* (1952). Compartilhamos da perspectiva de Cederstrom de que as mulheres são personagens complexas nos romances, a feminilidade sendo mesmo algo como uma força que exerce uma relação mútua com a masculinidade, e única na sociedade, que homens não são capazes de ter.³²³

Nos textos de Steinbeck é recorrente encontrar o feminino, as mulheres e uma capacidade única relativa à elas como centrais dentro das tramas. A terra é algo fértil, feminino, produtivo; a natureza é uma divindade feminina; o cuidado que se deve ter com a natureza para a manutenção da possibilidade da vida é um cuidado e um sentimento tipicamente femininos para o autor: valores e princípios femininos são necessários para a união e a continuidade da vida.³²⁴ Em *As Vinhas da Ira*, vemos essas analogias com a feminilidade presente ainda em outras formas, que não deixam de ser estereótipos e parte de uma linguagem das relações entre homens e mulheres. A mesma terra feminina e fértil é violentada por homens que dirigem tratores que a penetram, causando sulcos, tornando-a infértil, até uma violenta tempestade, algo realmente destrutivo. Mesmo a Rota 66, que une

³²² SCHOCKLEY. *Op. cit.* 1996 p.499

³²³ CEDERSTROM, Lorelei. Beyond the Boundaries of Sexism: The Archetypal Feminine versus Anima Women in Steinbeck's Novels. p. 189. In: SHILLINGLAW, Susan; HEARLE, Kevin (Ed.). **Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck**. University of Alabama Press, 2002.

³²⁴ CEDERSTROM, *Op. cit.*, 2002. 101. 101.

todos os que não têm terra em uma promessa de futuro é uma mulher: ela é “(...) a estrada mãe, a estrada do êxodo”³²⁵ sobre a qual falamos mais no início desse capítulo.

A jornada para o oeste modifica Ma Joad. Em um trecho, após uma breve confusão com policiais em um acampamento na beira da estrada, Tom percebe uma mudança na mãe:

“- Puxa, mãe! Eu nunca me lembro de ter visto a senhora assim disposta. Que foi que aconteceu?
Ela o olhou com seriedade.
- Não sei, não, Tom.
- Primeiro, a senhora quer quebrar a cabeça do pai; agora quer avançar contra um polícia. Que foi que houve? – Ele riu com brandura, estendeu as mãos e acariciou carinhosamente os pés nus da mãe. – Gata velha – disse.”³²⁶

A jornada e reflexão advinda da percepção da alteridade entre os migrantes e os outros, que os chamavam de *okies* não esclarece politicamente apenas Tom e Casy. Ma Joad é uma força central face à fragmentação. Ela se esforça ao máximo para manter a família unida. Mas, ela também passa a ser a única força: os homens mostram-se perdidos, fracos, incapazes de prover a família.

Para Warren Motley, é latente o esforço de Steinbeck em evidenciar neste romance a transição entre uma família essencialmente patriarcal para uma família ancorada na força das mulheres. Os sentimentos comunitários e altruístas das mulheres, são a derradeira força capaz de se levantar contra os efeitos sociais nocivos do individualismo extremo da sociedade.³²⁷

Essa afirmação do autor de que Steinbeck concebeu uma forma alternativa de organização da sociedade nas representações femininas não é infundada, e a própria Carol Steinbeck foi quem tornou isso claro: as leituras de Steinbeck para construir a obra passaram pela leitura de *The Mothers*, do antropólogo Robert Briffault. Nessa obra de 1927, Briffault argumenta que as sociedades se desenvolveriam em estágios, e a forma matriarcal precederia o patriarcalismo. Não era para o autor uma visão correlativa às Amazonas, que dominavam os homens: o matriarcalismo era a forma plena da sociedade em que havia a cooperação entre os indivíduos.³²⁸

Trata-se de uma perspectiva bastante específica da sociedade, que é ainda muito fundamental para pensarmos as representações e imagens na literatura sobre as mulheres – e ainda mais definidoras para argumentarmos sobre as mudanças de enredo que sublimaram protagonismos femininos na adaptação fílmica da trama dos Joad. O romance

³²⁵ STEINBECK, John. *Op. cit.*, 1972. p.157.

³²⁶ *Idem*, p. 290.

³²⁷ MOTLEY, Warren. From patriarchy to matriarchy: Ma Joad's role in *The Grapes of Wrath*. **American Literature**, v. 54, n. 3, p. 397-412, 1982. p. 397.

³²⁸ *Idem*, pp. 398-399.

provou não só a inquietação com as questões políticas, trabalhistas, econômicas e sociais, mas também incomodou de forma explícita o poder patriarcal e as normas convencionais das relações de gênero. São mães e filhas dentro da trama dos Joad que sofrem todo tipo de violência emocional, simbólica e física - com a fome, o abandono, o frio e exploração no trabalho. E são elas também que conquistam poder dentro da família no decorrer da trama, detendo o desfecho simbólico da obra. São a elas relativas as acusações e adjetivações da história como vil, imoral, blasfema: mulheres que por ação e reflexão próprias têm um protagonismo capaz de remodelar o poder dentro da família, ou ainda, de salvar alguém da morte pareciam ser perigosas.

Para nós, Ma Joad e Rosasharn também se transformam em alegorias de uma ameaça maior, *fantasmas* como Tom Joad: elas existiam em todas as mulheres, na maternidade e seus sentimentos – com crianças e adultos -, nos cuidados dos seus e também de desconhecidos, na capacidade de trabalhar e gerir suas próprias vidas, independentemente dos homens.

É necessário que retomemos a perspectiva apresentada ao começo desta seção. A análise desta obra e seus temas na época de seu lançamento (1939) não se desvencilharam dos acontecimentos pelos quais o país vinha passando há uma década e por isso o transcendentalismo ameaçador de Steinbeck quando trata da descrença religiosa de Casy, da aceitação do exílio de Tom e da atitude da jovem mãe ao decidir amamentar um moribundo. Esses personagens demonstram atitudes não valorizadas numa sociedade ainda bastante provinciana, conservadora, senão mesmo reacionária frente às transformações pelas quais passava desde fins do século XIX.

Além disso, como visto no primeiro capítulo, os Estados Unidos têm uma histórica relação de disputa política e ideológica entre setores de uma direita mais conservadora e grupos de oposição defensores de ideias socialistas, comunistas e anarquistas. Somam-se a esta coexistência difícil que data desde fins do século XIX, a presença massiva de mulheres no mercado de trabalho, coexistindo e deliberando sobre seus direitos com homens, atuando em grupos e entidades civis, feministas, abolicionistas e defensores dos direitos das minorias étnicas e raciais, todas inflamadoras de medos e anseios

Portanto, as críticas feitas à jornada da família Joad e o desconforto que a trama gerou relacionam-se às mudanças e inseguranças históricas sobre as relações de gênero e as ameaças ao patriarcalismo. As produções culturais, e aqui em específico a literatura, vinculam idealizações e imagens sobre os corpos e atitudes de homens e mulheres que são, sem dúvida, formas de normatizar e manter a ordem “natural” das relações de gênero. Todavia, estas mesmas produções culturais podem incitar desvios, “dar ideias”, suscitar

novas formas de ser e agir que foram combatidas e rechaçadas, ou ainda documentar o que ocorria mas não era consagrado.

Entendemos que nas representações e auto-representações sobre o feminino e o masculino que são construídas pela cultura, as personagens da família Joad neste romance evidenciam que as mulheres não devem apenas ser condizentes com uma suposta ordem natural, isto é, mulheres que correspondam aos estereótipos da maternidade, da abnegação, da feminilidade e da passividade. É necessário que se seja tudo isto de uma forma que não ameace, não cause nenhum tipo de abalo à sociedade patriarcal.

O descontentamento com o protagonismo moral das personagens femininas pelo romance *As Vinhas da Ira* é indicativo sobre esta questão social e política do controle das mulheres. Ademais, como veremos no próximo capítulo, tais descontentamentos sobre as personagens femininas não se circunscrevem apenas à religião e ao comportamento na família. O cinema tornou-se uma das principais tecnologias de gênero e locais de criação de simbolismos e valores, mais um espaço onde se travam querelas sobre o gênero e a sexualidade.

CAPÍTULO 4. UM CAMPO DE IMAGENS: A PRODUÇÃO IMAGÉTICA SOBRE GÊNERO NA GRANDE DEPRESSÃO.

A ideia de cultura é uma reação geral a uma mudança geral e significativa nas condições de nossa vida em comum. Seu elemento básico é seu esforço para realizar uma avaliação qualitativa total. A mudança na forma total de nossa vida em comum produziu, como uma reação necessária, uma ênfase na atenção a essa forma total. A mudança particular irá modificar uma disciplina habitual, substituir uma ação habitual. A mudança geral, quando já ocorreu e saiu do caminho, leva-nos de volta a nossos desígnios gerais, que temos de aprender a examinar uma vez mais e como uma totalidade. A elaboração da ideia de cultura é uma nova e lenta busca por controle.³²⁹

- Raymond Williams.

No capítulo anterior observamos como as produções culturais não são apenas resultado das vontades e imaginação de seus realizadores, ou reflexo direto da realidade histórica que seus enredos narram. São discursos produzidos por diversos determinantes que atuam nas elaborações e representações presentes em processos de criação de sentido e identificação, como é o caso do cinema, da literatura e da fotografia, por exemplo. Assim, a cultura faz-se também como um campo de disputa em que estratégias simbólicas determinam posições e relações, formas de ser percebido e de se constituir identidades de acordo com classe, raça, gênero e outros marcadores sociais.³³⁰

É fundamental pensar esta afirmação para produções culturais numa época de comunicação de massa e de efervescência política, econômica e social. Os temas e tensões que o enredo do romance *As Vinhas da Ira* articulou, expressivos na recepção que esta obra teve, demonstram que incômodos latentes e hostis estavam presentes na elaboração de representações sobre as mulheres e da consciência política. Os códigos compartilhados nesta literatura eram desafiadores, enunciadores de descontentamentos e transformações dos Estados Unidos da América nas primeiras décadas do século passado.

Assim, o local de evidência que as mulheres e a figura materna conquistaram no decorrer do enredo de perdas e desolação criado por John Steinbeck incomodou e pôs no centro da crítica assuntos sensíveis de uma sociedade patriarcal fragilizada. As mulheres ao serem mães e exercerem esta construção naturalizada face a toda situação de impotência e fragilidade do poder masculino e da figura paterna durante a Grande Depressão tornaram-se mais do que era delas esperado: mostraram-se sujeitos capazes em vias de se emancipar e

³²⁹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade – de Coleridge a Orwell**. São Paulo: Ed. Vozes. 2011. p. 321

³³⁰ CHARTIER, Op. Cit. 1991. p. 18

de romper com as limitações da família patriarcal. Ali, o amor materno, que como afirma Elisabeth Badinter, por muito foi tempo concebido em termos de instinto e como um comportamento natural às mulheres, independentemente do tempo ou meio social, mostrou-se ele próprio um problema, um possível fragmentador da ordem e da autoridade masculina e branca.³³¹

O objetivo deste capítulo é contextualizar as produções culturais como *locus* de representação de gênero durante a década de 30, e como locais de diálogo com a sociedade e com um verdadeiro campo cultural de mídias de massa no começo do século XX. Em 1939 a história do romance de John Steinbeck foi louvada e condenada por ser anunciadora de modos de ser e agir senão revolucionários, ousados. Em uma nação em que uma indústria cinematográfica já estava se delineando como um dos maiores e mais importantes veículos de comunicação, a adaptação fílmica deste livro, lançada em 1940, torna ainda mais claro o desejo de controlar a cultura, clara nas interdições que a literatura de Steinbeck sofreu. Evidenciam principalmente o alerta específico relacionado ao desejo de normatizar as representações e auto-representações das mulheres e do feminino.

Assim, na primeira seção deste capítulo, vamos localizar com mais atenção o campo cultural e artístico dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, quando o romance de Steinbeck e a adaptação de John Ford para o cinema foram produzidos. Os incômodos que se relacionam às tramas e que definiram o tom do roteiro, dialogam com questões anunciadas neste campo cultural e fizeram parte da agenda política do *New Deal*. A partir das fotografias e de ensaios produzidos por artistas e intelectuais ligados a agências estatais, veremos como a estética documental - que foi a razão de muitas adjetivações positivas e negativas na trama literária - teve uma permeabilidade social muito ampla e significativa.

Em seguida, também considerando o local das mídias de massa dentro da cultura e da sociedade contemporâneas, conheceremos mais sobre a realização do filme *As Vinhas da Ira*, delineando de forma mais clara as mudanças de significado que permeiam esta obra. Com isso, também podemos pensar o papel do cinema durante a Grande Depressão e entender porque a década de 30 foi a “Era de Ouro” de *Hollywood* mesmo em um país em crise. O direcionamento da sexualidade, da imagem das mulheres e do discurso sobre a família e a relação entre os gêneros é manifesto no roteiro e na linguagem cinematográfica utilizada por John Ford. Assim, o que entendemos como um verdadeiro esforço de amenizar o forte teor político e a problematização de gênero que rondou as duas obras torna-se ainda mais central, e a discursividade sobre a maternidade e os limites das atitudes das mulheres são destacadas.

³³¹BADINTER, *Op. cit.*, 1985.

4.1 O documentarismo social como estética e política na arte da década de 30.

O *crash* da Bolsa de Nova York em 1929 e o subsequente período que se seguiu foi uma situação histórica dos Estados Unidos, mas a Grande Depressão é referencial para uma compreensão mais ampliadas sensibilidades modernas no Ocidente. Certamente, temos os dados quantitativos que afirmam que por conta da insurgente globalização da economia nas primeiras décadas do século XX, a desvalorização de matérias-primas, a queda na produção e na exportação, o fechamento de fábricas e o desemprego da população economicamente ativa não foram situações exclusivas dos Estados Unidos na década de 30. Ainda que tenha tomado maiores proporções neste país, o mercado global como um todo sentiu algum efeito da crise estadunidense nas economias internas dos países ao redor do mundo.

A Depressão Econômica de 30 foi global. Porém, deve-se a outros fatores, que não são somente econômicos, a sensibilidade compartilhada a respeito da Grande Depressão como algo que compõe um retrato do século XX. Os produtos culturais desse período têm uma participação ativa na identificação e empatia com este passado. Diversas vezes vemos as fotografias dessa época que ilustram e comunicam a respeito de uma situação de exceção e novidade extrema. Muito do que acionamos como informação sobre a Grande Depressão traz à tona, de súbito, as fotografias de pessoas vagando em busca de emprego ou em formação de fila para pegar a sopa dos pobres nas organizações filantrópicas e religiosas– ou ainda os retratos de ex-combatentes e desempregados vendendo maçãs e lápis de escrever nas metrópoles estadunidenses na década de 30.

A Grande Depressão foi extensamente documentada e tomada como objeto pelo próprio Estado norte-americano. Como forma de gerência da crise, desde 1929 o então presidente Herbert Hoover solicitou quantificações e estudos que tratassem do tamanho da situação para que o Estado pudesse se planejar – ainda que ele negasse a dimensão do problema, não podia dizer que nada acontecia. No *New Deal*, extensa parte dos projetos foi voltada à reforma e recuperação da economia e da sociedade estadunidense. Todavia, existiu ainda um desejo de registrar aquela época, como se viveu e como se “saiu” daquela situação. A partir de 1933, ano que Franklin Delano Roosevelt assumiu o governo, passaram a se criar agências e equipes com o objetivo de montar um material de consulta sobre os anos 30, tornando-o documentado e conhecido para a posteridade. Através de filmes, fotografias e ensaios tomou forma um verdadeiro desejo de documentar aquela situação descrevendo quem eram e como viviam os norte-americanos. Este intento alocava também a política do período como referencial, isto é, era produtora de imagens como forma de propaganda.

O filósofo e crítico cultural Walter Benjamin afirmou em 1936, em um ensaio que pensou o estado da arte e sua relação com o mundo social, que a evolução tecnológica nas artes alterava o caráter perceptivo das sociedades e assim, pensar a arte na era da reprodução mecânica seria algo inseparável de pensar uma prática política.³³² O potencial das mídias de massa de dialogar com a sociedade e o alcance de público que a insurgente tecnologia do período permitiu foi extensamente aproveitada pelo governo estadunidense na década de 30. Na eleição presidencial de 1932, Roosevelt concorreu à presidência com Hoover, um presidente que tentava uma reeleição com a imagem abalada e vinculada a um posicionamento de um político frio e apático com os cidadãos, como alguém que não conhecia como viviam e pelo que passavam aqueles que ele governava.

Roosevelt foi o 32º presidente dos Estados Unidos. Foi o primeiro presidente a usar o rádio, que se firmava como uma tecnologia acessível, como meio para um contato direto, quase pessoal com a sociedade.³³³ O historiador William Stott afirma que Roosevelt falava no rádio com um tom natural, remetendo-se à audiência como se fossem “amigos” para explicar de forma clara e concreta a situação política, econômica e social que o Estado americano estava passando. Nessas transmissões, Roosevelt explanava de forma simples e direta para a população sobre o que era possível ser feito, isto é, quais os limites das ações de resgate e auxílio social que eram cabíveis de ser tomadas pelo Estado frente à Grande Depressão.³³⁴ Com esse intento de diálogo, Roosevelt usava o rádio como uma forma de propaganda política, tornando-se um sujeito cúmplice e empático dos cidadãos. Stott entende que o presidente se dirigia aos seus compatriotas com a mesma crença com a qual ele guiou a formação de todo o projeto do *New Deal*, bastante distante daquela que seu predecessor ficou conhecido. Roosevelt defendeu como projeto de governo uma filosofia de que seres humanos não podiam ser sacrificados por interesses, ideais e conveniências,

³³² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013. p. 53

³³³ Entre 1933 e 1944, período em que Roosevelt esteve à frente da presidência dos Estados Unidos, ocorreu uma série de 30 transmissões oficiais feitas pelo presidente para dialogar com a sociedade. Todas estas seções noturnas ficaram conhecidas como *Fireside chats* – que poderíamos traduzir para “Conversas ao pé da lareira”. Isto é: o presidente se postava em um diálogo íntimo e oficial com a população norte-americana. Ele conversava com milhões de cidadãos a respeito da aprovação de medidas de socorro da economia, das ações exigidas aos bancos nacionais, dos projetos do *New Deal* e da atuação norte-americana no exterior, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Assim, as mídias foram utilizadas para redefinir a relação entre a sociedade e a presidência em um momento de crise e transformação. No site da *Library of Congress* é possível acessar estas transmissões *National Recording Preservation Board*, o órgão responsável pela preservação do material sonoro oficial norte-americano. Lá existem mais de 50 gravações destas transmissões oficiais. Para saber mais: <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/about-this-program/board/> Acesso em 19 de janeiro de 2017.

³³⁴ STOTT, William. **Documentary expression and thirties America**. University of Chicago Press, segunda edição, 1986. p. 96

portanto, de que pessoas não podiam ser sacrificadas pelo enriquecimento da nação ou de poucos sujeitos.³³⁵

Como conhecemos no segundo capítulo deste estudo a partir da troca epistolar entre as pessoas, o presidente, a primeira-dama Eleanor Roosevelt e demais políticos da equipe presidencial, a imagem da benevolência, da compaixão e de cumplicidade que o presidente construiu para si próprio foi real e correspondida. A compreensão da ação política e percepção de mundo daquela sociedade foi construída pelas mídias de comunicação de massa, e esta imagem de que o presidente sabia qual era a realidade da nação era algo além da mera empatia e desejada aprovação da gestão.

A utilização de referências humanitárias, da vida real e do sofrimento individual daqueles sujeitos que viviam e passavam pela Grande Depressão foi um uso retórico. A partir do relato das experiências reais que Roosevelt conhecia através de seus comícios, cartas e programas de assistência, ele argumentava a favor dos seus interesses e de sua agenda - como exemplo, histórias e relatos de idosos pobres passando frio e fome eram comuns nos programas radiofônicos, geralmente acompanhados e usados como justificativa para tratar das escolhas feitas pelo Estado para o plano de seguro social. Assim, falar da realidade e da experiência humana fez parte de uma estratégia política utilizada como um argumento de legitimação de agendas de governo.³³⁶

O rádio não foi o único suporte de comunicação de massa no começo do século XX. As novas condições tecnológicas e a emergência de mídias acessíveis para a população transformaram a relação da sociedade com a política e a cultura nesta época, nos Estados Unidos e no mundo. A comunicação de massa transformou a opinião pública em algo a ser moldado e direcionado, e diversos governos com um viés populista usaram das mídias de massa e da promoção cultural para criar condições de adesão aos seus projetos de poder.³³⁷ Concordamos com a perspectiva do sociólogo Raymond Williams de que o que caracteriza a “comunicação de massa” é muito mais a intenção do orador, daquele que enuncia, do que a técnica específica que é utilizada.³³⁸ Se pensarmos para além das fronteiras norte-americanas nesta época, diversos governos totalitários e paternalistas estavam tomando forma, ancorados na propaganda política feita através destas novas mídias de massa: o cinema, os jornais, revistas e fotografias tornaram-se aliadas de projetos que ultrapassaram as fronteiras da ação cultural.

A forma como os discursos passam a ser apresentados e a responsabilidade imediata que eles implicam e operacionalizam nestas mídias demonstram que numa era de

³³⁵ *Idem*, pp. 97-98

³³⁶ *Ibidem*, p. 99

³³⁷ WILLIAMS, *Op. cit.* 2011. p. 326

³³⁸ WILLIAMS, *Op. cit.*, 2011. p. 328

“democracia de massas” e “comunicação de massas”, a própria existência destes meios de comunicação e seu potencial de alcance são poderosos meios de se moldar e questionar a opinião pública, por vezes com fins questionáveis.³³⁹ O Estado norte-americano teve um projeto cultural que utilizou o rádio, a televisão, o cinema e a fotografia para documentar e dialogar com a sociedade em um período em que a fragilidade do sistema político, econômico e da própria ordem patriarcal devia ser enfrentado.

Para pensarmos esta centralidade que a cultura passou a ter na mediação e remodelação das relações sociais, culturais e políticas no século XX temos que ter em perspectiva que este processo é mais antigo, correlato com o estágio de desenvolvimento tecnológico da sociedade, e assim o conceito de cultura e seus usos são algo que se infiltra na vida social moderna e contemporânea.³⁴⁰ No começo do século XIX esse processo de gradual centralidade da cultura passou a delinear-se de maneira mais evidente. O desenvolvimento da imprensa a vapor neste período possibilitou a reprodução e difusão de uma escala exponencialmente maior de cópias de jornais, anúncios, livros e cartazes que, para Williams, foi algo facilitador da coleta de notícias e da difusão de todo tipo de ideias. Com os avanços dos transportes que datam do mesmo período, a difusão destes produtos impressos tomou uma nova proporção e local de destaque. Ao fim deste século, novos meios de difusão de ideias e imagens como o rádio, o cinema e a televisão puderam surgir e atrelar-se a estes processos da comunicação e da transmissão de conteúdo.³⁴¹

A imprensa foi o primeiro meio de comunicação importante, mas a expansão da audiência e as possibilidades de transmissão resultantes do advento da fotografia, do cinema e da televisão delinear-se como uma das mais extraordinárias maneiras de se relacionar e transformar a atividade social, e diversos olhares para o mundo foram edificadas de acordo com vertentes artísticas e estéticas das artes plásticas, audiovisuais, teatrais e da literatura. Na década de 30, a forma e a visão que foram essencialmente as mais evidentes foi a da estética documental. Face às vivências urbanas, de amplos contingentes populacionais estabelecendo trocas e relações, o sentimento desta era em particular foi o de se catalogar e construir um olhar que olhasse para as massas. Os pobres e os pouco notáveis não foram uma invenção do período, mas o tamanho e os perigos que este contingente gigante de milhões de indivíduos sinalizava era o de que se devia olhar e se compreender como viviam o que rotineiramente era chamado de os *ordinary* ou *damaged people* – pessoas comuns ou em extrema situação de miséria.³⁴²

³³⁹ *Idem.* p. 324

³⁴⁰ HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

³⁴¹ WILLIAMS, *Op. cit.* 2011. p. 326

³⁴² STOTT, William. *Op. cit.* 1986. p. x

Por isso afirmamos que o olhar desta era de crise e o discurso político americano que a ela se relacionou nas produções culturais foi o de racionalização e interesse pela tomada dos pelos sujeitos e pelo humano – principalmente o humano pobre - como problema: o que o historiador William Stott chamou de “*the human interest*” (o interesse humano).³⁴³ Por essa sensibilidade e comprometimento estético e político expressos no cinema, na literatura, na fotografia, enfim, nas artes, Stott conclui que

(...) a expressão primária dos anos 30 na América não foi a ficção, mas sim seu oposto. Este gênero da realidade eu chamo pelo nome dado a ele: documentário. E eu vejo como sua essência a comunicação, não de coisas imaginárias, mas expressamente do real.³⁴⁴

À luz desta afirmação, pensando sobre a discussão realizada no capítulo anterior a respeito do processo de escrita, as críticas e a recepção do romance *As Vinhas da Ira* de John Steinbeck, a pluralidade de remissões e adjetivações desta obra como realista ou então como um retrato fidedigno da questão migrante pós-*Dust Bowl* são muito significativas em três pontos. Primeiro porque evidenciam que o conteúdo da obra gerava uma identificação com aquela sociedade, manifestando incômodos; em segundo lugar, porque demonstra que esta expressão artística literária não estava à margem da estética e dos valores artísticos do que era produzido na época; e terceiro ponto, porque em 1939 quando o romance foi lançado seguido do filme homônimo, o país já tinha vivido uma década inteira na qual a cultura, a arte e mesmo o Estado tiveram que lidar com a realidade da pobreza e com os dramas individuais gerados pelas crises econômica e ecológica.

Conhecer a experiência das pessoas e quem eram os norte-americanos que viviam durante a Grande Depressão foi o mote da arte no período. A preocupação com o “*human interest*” ou “*human document*” (“o interesse pelo humano” e o “documento humano”, de agora em diante) não foi uma inovação da literatura de Steinbeck e das novelas proletárias da década de 30. Pensar nisto nos auxiliar a trazer para a análise o significado simbólico em livro e filme dos Joad - isto é, de uma família pobre - para contar a história das pessoas comuns: eles eram o retrato do vivido, uma (re)criação de um mundo do qual o público leitor e espectador partilhava.

Por isso, o uso da adjetivação *humano*, bastante presente nesta época, foi um recurso empregado na literatura e nas artes como chave para uma questão emocional, comovente, da sinceridade da experiência humana: o adjetivo e os simbolismos e analogias

³⁴³ *Idem*, p. x

³⁴⁴ Tradução nossa de: “(..)that the primary expression. Of thirties America was not fiction but fiction's Opposite. This genre of actuality I call by the name given it them: documentary. And I see its essence as the communication, not of imagined things, but of real things only.”(STOTT, 1986. p. xi)

que a ele se relacionam eram como um atestado para o verídico, algo pleno de realidade e de uma “essência humana”.³⁴⁵

O estilo documental como detentor de uma chancela de verdade é paradigmático para se esmiuçar as representações sobre a Mulher e a maternidade nas produções culturais desta época. A operacionalização da carga emocional e as imagens edificadas de tais obras dialogavam com o público, eternizando e colaborando para se naturalizar representações a partir de um local de poder bastante formal. O que esta arte pretendia (re)produzir era a verdade.

O uso do termo *humano* é significativo dentro da cultura e da linguagem política estadunidense durante a Grande Depressão por mais uma razão. Para Stott, o emprego recorrente deste termo nas produções culturais da década de 30 sugere que a despeito da intelectualidade corrente tributária do marxismo, a maior parte dos americanos durante a Grande Depressão entendia que a faculdade humana essencial não era a razão – as pessoas seriam criaturas emocionais. Portanto, os documentos preocupados com o humano como objeto e problema foram carregados de uma linguagem de sentimentos e drama; uma obra cultural ser “humana” significava destaque e uma classificação de distinção e reconhecimento, e a primazia estética do documentário nas artes neste período foi a do esforço para retratar pessoas comuns, em sua maioria pobres, vivendo o mundo real: como era ser homem, mulher, criança, idoso, negro, branco, mãe, pai, desempregado, enfim, como era ser e sobreviver como um cidadão norte-americano nos anos do *New Deal*.³⁴⁶

Tal pensamento filosófico a respeito do local da arte na sociedade esteve presente nas políticas do Estado e em outras instituições norte-americanas. Dentro da política de Roosevelt, durante os três estágios principais de medidas que compunham o *New Deal*, a meta foi aumentar e garantir os recursos de ajuda aos desempregados. Promoveu-se obras públicas para incentivar a contratação e o mercado de trabalho e também a criação de agências - como o *Farm Security Administration* (FSA)³⁴⁷ - que tinham como incumbência ajudar os trabalhadores rurais, donos de terras, arrendatários e a população migrante a saírem do estado de calamidade que se instaurou com as *Dust Bowl*.³⁴⁸

³⁴⁵ STOTT, *Op. cit.*, 1986. p. 6

³⁴⁶ STOTT, *Op. cit.*, 1986. Pp. 6-8

³⁴⁷ Rexford Tugweel - um economista especializado em agricultura da Universidade de Columbia e um dos pensadores chamados para projetar o *New Deal* - foi escolhido por Roosevelt para chefiar a *Resettlement Administration* em 1935. A Divisão de Informação da RA foi criada no mesmo ano e sediada em Washington, DC, e Roy Stryker um ex-aluno de Tugweel da Universidade de Columbia, escolhido para chefiar esta divisão. Stryker guiou os esforços de três agências especiais do governo para períodos de crise, respectivamente o *Resettlement Administration* (1935-1937), que se transformou no *Farm Security Administration* (1937-1942), e a agência derivada desta última para gerir a Segunda Guerra Mundial, o Office of War Information (1942-1944). Mais informações disponíveis em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/> Acesso em: 02/08/2016

³⁴⁸ SELLERS; MAY; MCMILLEN. *Op. cit.*, p. 332

O FSA teve também o encargo de estudar e buscar soluções para os problemas que afetavam as populações rurais, mas era necessário conhecer esta massa de pessoas, como viviam e qual era a realidade social da América rural.³⁴⁹ Uma das marcas mais destacadas deste esforço estatal são as séries fotográficas que documentaram a pobreza no campo e nas cidades.³⁵⁰ Essas fotografias tornaram-se muito famosas e referenciais dentro da própria história da fotografia. Diversas exposições e mostras em alguns dos mais renomados museus e galerias de arte pelo mundo montaram exposições com fotogramas deste catálogo.

Assim, a equipe de fotógrafos do FSA era uma equipe documentarista, que teve a missão de viajar pelo país para documentar e tornar conhecidos as pessoas: como estavam vivendo todos os homens, mulheres e crianças que resistiam às adversidades geradas pelas crises econômica e ecológica. (IMAGEM 6).

IMAGEM 6 – Acampamento de migrantes na estrada, por Dorothea Lange.



Autoria de Dorothea Lange. *"California at last: Billboard on U.S. Highway 99 in California. National advertising campaign sponsored by National Association of Manufacturers."* 1937. Disponível em <http://www.historyplace.com/unitedstates/lange/dor12-111.htm> Acesso em 19 de janeiro de 2017.

Para o historiador John Raeburn, especialista na produção fotográfica deste período, a fotografia nesta época não era apenas uma nova possibilidade de documentar, ela foi ao mesmo tempo algo da elite e algo popular no começo do século XX. Da mesma forma que

³⁴⁹ Além disto, esta agência também tinha a incumbência de fornecer empréstimos a baixos custos para os agricultores para que pudessem reconstruir sua vida nas novas terras, bem como em uma escala emergencial, construía assentamentos para as famílias que vagavam pelo país após os desastres ambientais - como aquele que Steinbeck visitou em 1936 e conheceu Tom Collins. Estima-se que até o fim do ano de 1935 mais de treze mil famílias de Oklahoma tenham se beneficiado do programa, e US\$ 1,1 milhões de dólares tenham sido investidos para o desenvolvimento das regiões afetadas pelos vendavais.

³⁵⁰ **FSA Photographers: Farm Security Administration Photographs in Indiana – A Study Guide.** Indiana Farm Security Administration Photographs Digital Collection, 2013.

as artes no século XIX alcançaram uma popularidade e envolvimento social revolucionários, Raeburn compreende que a fotografia foi uma revolução na década de 30. Ela era uma arte popular, com uma audiência heterogênea, que levava a arte para locais onde antes era algo deslocado, como o caso dos acampamentos na beira da estrada nos Estados Unidos, ou nas regiões desérticas surgidas com as *Dust Bowl*.³⁵¹

A importância deste projeto do FSA é única na história da fotografia por dois motivos. O primeiro, por ser o maior projeto fotográfico coletivo de uma instituição governamental dos Estados Unidos, responsável por fazer um tipo de “enciclopédia visual América”; o segundo, por ser a primeira tentativa sistemática de fazer um inventário de uma situação utilizando a câmera fotográfica e de filmagem, produzindo material referencial para o estudo e auxílio aos necessitados. Toda esta série visual com milhares de imagens é muito reconhecida pelo trabalho coletivo, mas alguns nomes específicos se destacam, como o de Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Russell Lee, Marion Post Walcott, Gordon Parks e Dorothea Lange.³⁵² Junto com o romance e o filme *As Vinhas da Ira*, as fotografias da FSA constituíram a memória sobre o período por seu fotojornalismo e pela estética documental.

Estima-se que somente durante o verão de 1938, no auge da Crise e do trabalho do *New Deal*, os laboratórios de fotografia da FSA tenham processado 7 mil fotos. O catálogo disponível na Biblioteca do Congresso norte-americano conta com cerca de 175 mil negativos em preto-e-branco e com aproximadamente 1.600 fotografias coloridas.³⁵³ O número total de registros fotográficos produzidos pela equipe da FSA durante a Grande Depressão passa dos 250 mil, entre negativos e fotografias impressas.³⁵⁴ Roy Striker foi o chefe deste órgão, guiou o projeto imagético com a crença do poder das fotografias como ferramentas para mostrar ao público não só a dimensão da situação e os múltiplos problemas enfrentados pela população rural, mas também o potencial de propaganda destas imagens, mostrando que o governo Roosevelt estava fazendo algo a respeito.³⁵⁵

Quando observamos as fotografias e documentários³⁵⁶ produzidos no período, é possível entender o êxito da proposta de Striker para que seus fotógrafos fossem a campo

³⁵¹ RAEBURN, John. The Rebirth of Photography in the Thirties. pp. 25-41. In: **A staggering revolution: a cultural history of thirties photography**. University of Illinois Press, 2010. p. 32

³⁵² BURN; DUNCAN. *op. cit.*, p. 154

³⁵³ Disponível em: <<http://www.loc.gov/rr/program/journey/fsa.html>> Acesso em 02 de agosto de 2016.

³⁵⁴ Informações disponíveis no site da mostra The Bitter Years (1935-1941): Rural America Seen by the Photographers of the Farm Security Administration, disponível em <http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years> . Acesso em 31 de julho de 2016.

³⁵⁵ BURN; DUNCAN. *Op. cit.*, pp. 152-154.

³⁵⁶ Tanto o *Resettlement Administration* quanto o *Farm Security Administration* tinham muitas divisões dentro de seus departamentos, além de escritórios locais de atuação. A Divisão de Informação, responsável pela coleta e produção de referencial sobre a crise, teve extensa atuação, principalmente com o *Documentary Film Section*, que produziu diversos filmes documentais com a mesma proposta da *Historical Section*, a divisão responsável pela produção fotográfica. O mais famoso filme e diretor de cinema do FSA é Walker Evans, produtor de *The Plow That Broke the Plains* (1936) e *The River*

para documentar a vida e o que a população estava sofrendo. A fotografia foi uma arte democrática nos anos 30 não apenas porque alguns dos seus maiores artistas direcionaram seu olhar e câmera para as pessoas comuns e para documentar a Depressão. Ela foi democrática porque sua audiência tornou-se popular, algo bastante inovador numa cultura que até poucas décadas era marcada pela divisão entre o público e os retratados nas “artes finas”. A elite cultural e econômica dos Estados Unidos não detinha o domínio, ou o controle de acesso às câmeras. Foi uma arte voltada para o popular como objeto e com realizadores que não pertenciam mais a uma classe exclusiva – alguns estudaram fotografia em cursos especiais e universidades, mas houve também fotógrafos que se fizeram artistas trabalhando diretamente nestes projetos.³⁵⁷

Arthur Rothstein havia acabado de se graduar na *Columbia University* em Nova York onde participou de grupos de estudo sobre fotografia quando foi contatado por Washington para trabalhar a serviço do FSA. Foi o primeiro dos fotógrafos vinculados ao *New Deal* a ser enviado a campo para documentar a situação da América rural.

IMAGEM 7 – Art Coble e filhos. Oklahoma, 1936.



Autoria de Arthur Rothstein. <https://www.loc.gov/photos/?q=arthur%20rothstein%20> Acesso em 29 de julho de 2016.

O que Rothstein e toda a equipe do FSA capturaram foi uma situação de desolação em 1936 (IMAGEM 7). Quando vemos estas fotografias entende-se a força daquelas imagens e porque o estilo documentário social foi aquele escolhido para nortear a estética do projeto estatal. Como afirma William Sttrot, o documentarismo é uma chamada de verdade: ele promovia o engajamento emocional por parte dos observadores frente às

(1938). O *The Plow That Broke the Plains* tornou-se o primeiro filme estatal da história dos Estados Unidos a ser proibido por um período: não tinha espaço nas décadas de 50 e 60 uma produção estatal condenatória do capitalismo.

³⁵⁷ RAEBURN, *Op. cit.* 2010. p. 26

dificuldades em que adultos, crianças e animais viviam.³⁵⁸ A imagem da Crise Econômica e Ecológica não era mais algo abstrato, existente somente na dimensão numérica de areia e dinheiro que varreram os Estados Unidos. Na fotografia acima, a violência dos ventos e a sujeira que carrega e impele a pequena criança para fora do enquadramento enquanto ela se esforça para caminhar demonstra o que Rothstein viu para além do que foi capturar com sua câmera. Tratava-se do esforço de homens, mulheres e crianças de seguirem adiante, procurando um meio de sobreviver durante a Grande Depressão. Segundo o pesquisador Timothy Egan, Rothstein através de suas lentes colocou a desolação da terra como algo factível, tangível para os funcionários estatais que viviam longe daquelas regiões devastadas e que eram os responsáveis pelo planejamento de assistência.³⁵⁹

Entretanto, estas fotografias e a perspectiva estética realista e dramática não agradavam os retratados. Uma reclamação comum foi que tais imagens e o imaginário construído a respeito das populações das zonas afetadas pelas *Dust Bowl* eram difamatórias. Dayton Duncan, especialista nesta catástrofe ambiental, afirma que algumas pessoas queixavam-se de que os fotógrafos do governo eram *outsiders* que se atinham às desgraças e a situação ruim, colaborando para construir uma ideia de que o povo retratado era composto por pobres coitados com pouca capacidade e inteligência para gerirem as próprias vidas.³⁶⁰ São acusações que se parecem em muito com aquelas feitas a John Steinbeck na época do lançamento do romance *As Vinhas da Ira* e também, posteriormente, quando o filme homônimo foi lançado.

O movimento e a estética documentária desta década contaram ainda coma participação de artistas trabalhando em projetos dissociados do Estado. Até 1936 a maioria das fotografias produzidas sobre a crise rural foi de repórteres e fotógrafos vinculados a jornais e revistas que já estavam fazendo a cobertura da situação e produzindo edições especiais.

Em 1936, quando Steinbeck foi contratado pelo jornal *San Francisco News* para ir a campo na Califórnia e produzir a série de ensaios chamados *The Harvest Gypsies* (Os Ciganos da Colheita) que inspiraram a escrita de seu mais famoso romance, diversos outros fotógrafos e escritores também já tinham sido selecionados por outras revistas e jornais com o mesmo comprometimento.

No mesmo ano que Steinbeck foi contratado pelo *San Francisco News*, Walker Evans e James Agee foram enviados pela revista *Fortune* a campo. Considerando o respeito do público e da crítica que esta revista tinha, é interessante notar que apenas em

³⁵⁸ STOTT, *Op. cit.* 1986. p. 5

³⁵⁹ EGAN, Timothy. **The worst hard time: The untold story of those who survived the great American dust bowl.** Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 156.

1936 uma reportagem dedicada ao tema da fome e da pobreza causada pela quebra do sistema econômico pudesse surgir. Em 1932 um artigo intitulado “*No One Has Starved ... which is not true*” (Ninguém morreu de fome... o que não é verdade) foi publicado na *Fortune* (ainda na gestão de Hoover). Tratou-se de um texto que já apontava que a mídia, o Estado e a própria sociedade não sabiam o que realmente acontecia com os mais pobres – denúncia muito significativa, visto que a *Fortune* era uma revista bastante moderada politicamente. Diferente da maioria dos periódicos e revistas norte-americanos, este foi um dos únicos casos de artigos publicados antes de 1936 que não minimizavam a situação de pobreza e de pessoas morrendo de fome. Para Stott, salvo algumas raras exceções, a imprensa norte-americana esforçou-se por muitos anos para ignorar a Depressão Econômica.³⁶¹

Evans já era um dos fotógrafos mais famosos e produtivos do FSA quando foi contratado pela *Fortune*, e Agee era um escritor recém-graduado em Harvard, que dava seus primeiros passos na trajetória de se firmar como um dos críticos de cinema mais reconhecidos do século XX. Partiram de Nova York para viver durante um mês com três famílias de meeiros na região sul dos Estados Unidos, efetivado assim o objetivo de fazer uma grande reportagem sobre as condições de vida dos trabalhadores rurais, pobres e brancos.

A revista *Fortune* não utilizou os textos produzidos –o resultado da experiência foi uma série de ensaios e de fotografias que não se encaixavam na linha editorial. Assim, em 1941, a dupla lançou o livro *Elogiemos os Homens Ilustres*, contendo as fotografias e textos produzidos anos antes. Este livro tornou-se uma das reportagens de fotojornalismo mais reconhecidas, louvadas e estudadas pela crítica especializada no século XX.³⁶²

A apresentação do trabalho que Agee faz no começo da obra ajuda a formar um quadro das razões pelas quais o primeiro material foi recusado, e também sobre o que este documentário fotográfico e literário escreveu.

Este volume é concebido com duas intenções: como o início de uma obra maior; e para se manter por si só, independente de qualquer trabalho que ainda possa vir a ser feito.

O título deste volume é *Elogiemos os homens ilustres*.

O título da obra como um todo, incluindo este volume, é *Três famílias de colonos brancos*.

Na verdade, o esforço é para reconhecer a estatura de uma parcela da população cuja existência mal se imagina, e conceber técnicas adequadas de registro, comunicação, análise e defesa desse grupo. Mais essencialmente, esta é uma investigação independente de certos dilemas normais da divindade humana.

³⁶¹ STOTT, *Op. cit.*, 1986. pp. 68-69.

³⁶² AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Os instrumentos imediatos são dois: a câmera de instantâneos e a palavra impressa. *O instrumento-comandante – que é também um dos centros do tema – é a consciência humana individual e anti-autoritária.* [Friso nosso].³⁶³

Assim, Evans e Agee compreendiam a fotografia e a literatura como duas artes políticas, com potencial de comunicar uma situação e incitar seu público leitor para se posicionar sobre o que estava conhecendo. Este caráter das mídias como ferramentas de conscientização e crítica social está explícito no início da obra, em que os autores expressam qual era o problema que os levou à escrita - e para quem a obra se interessava. Eles dizem que

Seja como for, este é um livro sobre 'meeiros', e é escrito para todos aqueles que têm no coração um fraco pelo riso e pelas lágrimas inerentes à pobreza vista de longe, e *especialmente para aqueles que podem pagar o preço da capa*; na esperança de que o leitor seja edificado, e possa se sentir bondosamente inclinado a quaisquer esforços liberais muito bem planejados, com o objetivo de retificar a situação desagradável lá do sul, e que venha a apreciar um pouco melhor e mais culpado a próxima boa refeição que fizer; (...)” [friso nosso].³⁶⁴

No interior do estado do Alabama, Evans e Agee viveram com as famílias Gudger, Ricketts e Woods (codinomes) para expor em um ensaio documental em que consistia viver nas regiões afetadas pela seca das *Dust Bowl*. (IMAGEM 8) Foi um relato minucioso dos dramas domésticos que o Estado não conseguia enfrentar através das medidas, leis e valores investidos. Descreveram as roupas, as moradias, os parques cultivos, os sacrifícios necessários, a fome, a desnutrição: construíram para a América o retrato de algo próximo da impossibilidade de se acreditar em um futuro diferente para uma parcela dos cidadãos.

IMAGEM 8 – Fotografia de uma das famílias com que Agee e Evans viveram em 1936.



Autoria de Walker Evans. “Bud Fields e sua família em casa”. 1936, Alabama, Estados Unidos. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/96516419/> Acesso em 19 de janeiro de 2017.

³⁶³ AGEE, James; EVANS, Walker. *Op. cit*, 2009. p.12

³⁶⁴ AGEE, EVANS *Op. cit*, 2009. p.31

Esta fotografia compunha o material que foi expressamente descartado pelos editores. Evans e Agee utilizaram uma estética documental e um discurso imagético e literário que não tinham lugar dentro da política editorial e do pensamento político da imprensa norte-americana da década de 30. É claro que o que eles documentaram foi bastante semelhante ao que Steinbeck viu e escreveu sobre os acampamentos dos migrantes na Califórnia e sobre a família Joad. Tal qual o romance, manifestou posições coléricas a respeito: não se tratava de uma situação e de cidadãos vivendo com chances efetivas de sobrevivência plena a curto prazo. O Estado norte-americano estava falhando com o auxílio, e mais esforços e dinheiro precisavam ser direcionados para que a crise ecológica e a situação dos migrantes chegasse próxima de ser solucionada.

Em 1939 Steinbeck lançou *As Vinhas da Ira*, e podemos afirmar que o sucesso e os desdobramentos políticos desta obra somaram-se a um campo cultural mais amplo e com semelhante inquietação. Fotografias e ensaios com um estilo documental como do livro *Elogiemos os Homens Ilustres* foram recorrentes durante toda a década. O primeiro livro preocupado em documentar a década através de fotografias foi o *The Roosevelt Year – a photographic record* do documentarista Pare Lorentz, lançado em 1934.

Nele o autor reúne fotografias de diversos autores para documentar o primeiro ano da gestão Roosevelt. São 198 páginas com fotografias preocupadas em mostrar a realidade que o presidente teve de lidar em seu primeiro ano de gestão e de *New Deal*: desempregados nas metrópoles dormindo debaixo de viadutos; as filas de distribuição de comida; as manifestações de fazendeiros nos congressos por todo o país solicitando auxílio econômico para o mercado rural; as grandes obras que estavam sendo feitas para empregar trabalhadores; e as greves violentamente reprimidas com bombas de gás (que Lorentz legenda com uma frase singular para pensarmos o cenário político internacional, visto que Adolf Hitler já era chanceler: “*in Germany one calls it atrocity*” – na Alemanha eles chamam isso de atrocidade³⁶⁵), estão entre os retratos reunidos por Lorentz.

Em 1937 a fotógrafa Marion Bourke-White e o novelista Erskine Caldwell lançaram através da mesma editora de Steinbeck, a *Viking Press*, o livro *You Have Seen Their Faces*: por dezoito meses viajaram pelo interior do sul dos Estados Unidos com a proposta de documentar como viviam os meeiros e porque eles estavam partindo para tentar a vida em outros estados. A conclusão que chegaram ao final do estudo é que o sistema econômico e a relação trabalhista entre os donos das terras e os trabalhadores era de exploração de brancos e de negros, causando animosidades raciais entre os grupos e uma pobreza generalizada.

³⁶⁵ LORENTZ, Pare (Ed.). **The Roosevelt year: a photographic record**. Funk WagnallsCompany, 1934. p. 124

A mais famosa de todas estas obras documentárias foi lançada em 1939, produzida a partir das fotografias de Dorothea Lange e da colaboração de Paul Taylor, seu esposo a época. No livro *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, Lange combinou as fotografias que tirou durante a década com os testemunhos orais transcritos de quem era fotografado e vivenciava aquela situação. Buscando compreender a condição humana em meio à pobreza rural e a questão ecológica da década de 30, os dois construíram um documento com as vozes e os retratos de alguns dos 300 mil migrantes que compunham o que Lange e Taylor chamaram alegoricamente de êxodo americano.

Semelhante à forma reacionária e preconceituosa com que a narrativa da família Joad foi acolhida por alguns leitores, incomodados com as inseguranças e tensões geradas pelos refugiados das *Dust Bowl*, estas produções audiovisuais também divulgaram imagens da miséria dos desempregados e dos *okies* como problemas dificilmente solucionáveis a curto prazo.

Podemos afirmar que quando o romance de *Steinbeck* foi lançado e no ano seguinte adaptado para o cinema por John Ford, a indústria cultural, cinematográfica e o governo norte-americano faziam parte de uma rede de produção e crítica social popularizada e muito prolífica. A trama da família Joad e os simbolismos e ansiedades que ela potencializava somaram-se a uma década de uma cultura de massa tributária do documentarismo estético. Da mesma maneira que a trama de *Steinbeck* era potencialmente perigosa por ser real, verossímil, estas fotografias e textos vinculavam a mesma carga política: fotógrafos e escritores estavam contando para a população norte-americana aquilo que testemunharam e uma chancela da verdade incidiu sobre todas estas obras. Se era necessário ver para acreditar e posicionar-se a respeito da política e da organização social norte-americana, todas as mídias de massa da época forneciam argumentos para uma crítica bastante contundente a respeito das instituições do país, *locus* de enunciação sobre novas informações a respeito de como o mundo estava se transformando e adquirindo novos traçados.

Em face de tais produções culturais coloca-se em evidência o significado social de representações como as de *Steinbeck* e Ford sobre a família Joad e as razões pelas quais as pessoas pegavam as estradas e engrossavam a migração, aquilo que Lange e Taylor explicitamente chamaram de “êxodo”, numa explícita referência religiosa, para uma terra prometida. Politicamente, eram pessoas que não podiam ser com facilidade “retiradas”. Diferentemente dos trabalhadores sazonais que foram empregados na Califórnia desde fins do século XIX (mexicanos, chineses, japoneses e a população negra norte-americana), estes migrantes não tinham para onde retornar, ou para onde serem deportados (como

ocorreu com frequência com os estrangeiros).³⁶⁶ Portanto, tais fotografias atestaram que os *okies* partiam para ser trabalhadores sazonais no agronegócio, mas eles não eram uma população de uma ou duas temporadas, residentes por um período. Eram cidadãos norte-americanos que não podiam ser deportados ou expulsos. Eles continuariam na Califórnia independentemente do fim das temporadas de colheita, participando de uma sociedade com um histórico posicionamento de discriminação, hostilidade, xenofobia e violência dirigidos à minorias étnicas, políticas, raciais e sexuais.

Por isso afirmamos que a situação crítica de insegurança e transformação social que o romance de Steinbeck tornou evidente em 1939 foi algo expresso na cultura visual e literária da década de 30. Todas as fotografias e estudos fizeram parte daquela época como mediadores da relação da sociedade com o que estava acontecendo no país—a cultura foi algo dinâmico e um motor da mudança histórica.

Vemos com esse quadro supracitado que o esforço documentário e do realismo estético fomentou não só o olhar para os pobres e necessitados, para a massa social, mas também a necessidade de se atentar ao que Stuart Hall chamou de uma “política cultural”.³⁶⁷ Tal qual o rádio foi uma das mídias e instrumentos de propaganda política do governo estadunidense na época, as obras culturais de então demonstram que as lutas pelo poder foram também simbólicas e discursivas durante a Depressão Econômica. *As Vinhas da Ira* em livro e filme fizeram parte de um campo cultural muito mais amplo, completamente perpassado por esforços para controlar ou promover representações, discursos e imagens.

Entender mais sobre o que se retratava - e assim a quais temas e objetos este potencial de propaganda das fotografias e textos se relacionam-nos auxilia a delinear as razões pelas quais *As Vinhas da Ira* em romance e em filme mostraram-se tão perigosos e desestabilizadores, justamente por serem realistas. A fotografia seguinte de Dorothea Lange foi tirada na época em que ela estava a serviço do FSA. (IMAGEM 9) Vemos neste documento o retrato da situação recriada por Steinbeck com a família Joad: é um carro de uma família que buscava trabalho nos campos da Califórnia.

³⁶⁶ Durante a Segunda Guerra Mundial este problema da imigração, da deportação e da presença de refugiados de guerra nos Estados Unidos em trabalhos sazonais tomou uma proporção extremamente violenta. Dorothea Lange tem uma série fotográfica dedicada ao retrato dos campos de concentração e trabalhos forçados destinados à população japonesa (dentre outras) que existiram nos Estados Unidos. (Lange, Dorothea. *Impounded: Dorothea Lange and the censored images of Japanese American internment*. Eds. Linda Gordon, and Gary Y. Okihiro. WW Norton, 2006.)

³⁶⁷ HALL, *Op. cit.* 1997. p. 20

IMAGEM 9 – Okies na estrada, 1936.



Autoria de Dorothea Lange. “*Migrants, family of Mexicans, on road with tire trouble. Looking for work in the peas. California.*” Fevereiro de 1936. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998018478/PP/>³⁶⁸ Acesso em 19 de janeiro de 2017.

Certamente podemos afirmar que esta fotografia de uma família mexicana, tal qual as fotografias dos migrantes *okies*, evidencia a minitorização dos migrantes e da causa dos trabalhadores sazonais nos Estados Unidos que “não pertenciam” ou viravam estrangeiros dentro de seu próprio país por conta da pobreza. É bastante forte a semelhança entre esta imagem e o que Steinbeck, Evans, Agee e demais intelectuais da época escreveram em seus textos e livros sobre a questão migrante e a Crise Econômica. Para a historiadora Linda Gordon, biógrafa de Dorothea Lange, a carreira desta fotógrafa na década de 30 se desenvolveu em um período político de fortalecimento da democracia norte-americana.³⁶⁹ Seu trabalho a serviço do FSA – tal qual o dos outros membros do projeto - não deve ser entendido somente enquanto um instrumento político, mas sim como algo movido por um propósito social e uma mensagem com profundas implicações políticas.³⁷⁰

³⁶⁸ Chamados esta fotografia de um retrato de uma família *okie* porque era o termo genérico utilizado de forma pejorativa para chamar a todos os migrantes e refugiados da época. Além disto, esta fotografia no site da Biblioteca do Congresso está identificada como a de uma família de mexicanos, porém em alguns outros estudos sobre a produção de Lange, esta afirmação não aparece. Esta imagem é a fotografia de capa do livro de ensaios de Steinbeck, *The Harvest Gypsies*, na edição de 2002 que é justamente a utilizada nesta dissertação.

³⁶⁹ Em 1933, Lange tinha um estúdio fotográfico especializado em fazer retratos no segundo andar de um prédio em São Francisco. De lá podia ver toda a situação que eternizou nas fotografias. Lange costumava dizer que havia uma discrepância muito grande entre o que seu trabalho se propunha - retratar e eternizar as famílias mais ricas e abastadas de São Francisco -, e o que ela via nas ruas abaixo de seu estúdio: homens desempregados vagando, o número de moradores de rua cada vez maior, o tamanho das filas de caridade cada vez mais longas (GORDON, *Op. cit.*, 2010, p. 103.)

³⁷⁰ GORDON, *Op. cit.*, 2010, pp. xiii-xv

Um primeiro exemplo da dimensão que o trabalho da FSA alcançou e a questão política relacionada é a fotografia intitulada *The White Angel Breadline*, de 1933, tirada em São Francisco. (IMAGEM 10)

IMAGEM 10 – *White Angel Breadline*, São Francisco.1933.



Autoria de Dorothea Lange. Disponível em: <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange>
Acesso em 29 de julho de 2016.

Esta fotografia foi tirada antes de Lange se vincular ao projeto fotográfico do FSA. Lange tem uma particularidade em suas obras de optar por explorar expressões individuais, a sua maioria retratos, para dar conta de transmitir sentimentos e situações coletivas. Para Gordon, *White Angel Breadline* é um dos primeiros grandes retratos da Depressão Econômica.³⁷¹

Nela vemos homens nas famosas filas para conseguir alimentos fornecidos pelas organizações filantrópicas. Observamos do alto que a expressão de tristeza, desolamento e introspecção do homem ao centro da fotografia é maximizada pela existência do único pertence evidente deste desempregado, além de suas roupas: a lata que serve como vasilha para pegar a sopa e qualquer outro alimento que fosse servido no dia. Ao mesmo

³⁷¹ GORDON, Linda. (intro. and commentary). **Aperture Masters of Photography: Dorothea Lange**. Aperture, 2014. p.12

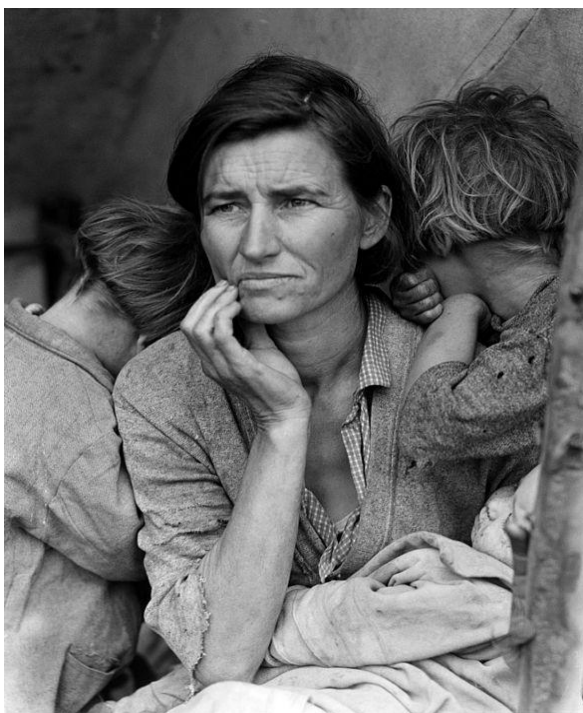
tempo, atrás e ao redor deste homem temos a dimensão da miséria urbana. Ele não está sozinho nesta fila, há cercas para ordenar a multidão de desempregados que está à espera.

Só vemos homens nesta imagem: o que está à frente aparenta ter mais idade, mas há ainda outros que podemos ver que são mais jovens e partilham desta situação. Ao mesmo tempo em que este homem faz parte da multidão, a fotografia é um retrato individual de sua angústia e solidão, do tamanho da pobreza e da massa de desempregados para a qual o governo e a sociedade norte-americana tinham de encontrar uma solução. Uma nação com jovens e velhos, homens e mulheres estava vivendo na miséria. Em uma década também conhecida como a “década vermelha”, daí os significados políticos de tais retratos para os trabalhadores.³⁷²

A segunda fotografia de Lange que se tornou uma das mais famosas e revisitadas do século XX para falar da Grande Depressão e do *crash* da Bolsa de Nova York em 1929 é referencial para nós devido ao objeto principal da imagem, que entendemos ser uma marca para a fotógrafa, visto que está presente em diversas fotografias tiradas quando a serviço do FSA. Trata-se do retrato de 1936, intitulado *Migrant Mother*. (IMAGEM 11) Esta fotografia não é somente a mais famosa de Lange, como também é com frequência citada como a mais famosa dos Estados Unidos. É o retrato de Florence Thompson e três de seus filhos. Este retrato por si só, sem se referir à história que a cerca, é bastante expressivo de uma situação difícil e incerta:

³⁷² O sucesso de *White Angel Breadline* foi significativo na carreira de Lange. Primeiramente porque é uma das primeiras fotografias que Lange, uma fotógrafa “de estúdio”, tirou na rua, em meio à multidão da cidade onde morava. Em segundo, porque é o retrato do sucesso e renome que Lange vai alcançar em sua carreira: em 2005 uma impressão *vintage* de *White Angel Breadline* foi leiloadada por \$822.400 dólares. Uma situação extremamente paradoxal, visto que o retrato e a sensibilidade das fotografias tiradas por Lange na década de 30 referem-se à miséria de milhares de indivíduos. (GORDON, 2010. p. xiii)

IMAGEM 11 – *Migrant Mother*. Nipomo, Califórnia. 1936



Autoria de Dorothea Lange. Disponível em <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

Nele vemos uma mulher ainda jovem, com evidentes marcas faciais e de expressão de alguém que trabalhou no sol e na terra durante anos. Seu olhar e sua fisionomia são de alguém que em pouco tempo viveu inúmeras dificuldades e preocupações. O desassossego e a ansiedade que estão presentes no olhar desta mulher são direcionados para algo, uma preocupação que está para além do campo da foto, que ela contempla e reflete. Thompson usa roupa gastas e sujas, assim como as três crianças acanhadas que nela buscam amparo. As crianças não mostram a face e têm os cabelos sujos, assim como o bebê que dorme nos braços da mãe.

Para o historiador Michael Kazin, existe um tipo diferente de tristeza nestas fotografias do FSA que as fez permanecer icônicas mesmo após os 80 anos que transcorrem de quando foram tiradas. Nestas fotografias a pobreza é enobrecedora, fortalece aqueles que não têm qualquer responsabilidade pela situação em que estão.³⁷³ Pelo caso da fotografia específica de Florence Thompson e os usos políticos que dela foram feitos, é possível afirmar que também a maternidade e a capacidade de resiliência feminina se tornaram marcas do “norte-americanismo” alimentado pelo *New Deal* nessa década.

³⁷³ KAZIN. *Op. cit.*, p. 176

Este apreço por contar a história das “*the common people*”³⁷⁴ (as pessoas comuns) é significativo na arte do período - manifesto no fato de que os próprios Joad em *As Vinhas da Ira* eram “pessoas comuns”. Todos aqueles que sofriam e foram categorizados como de uma subclasse, ou não-pertencentes aos Estados Unidos, como os mexicanos e seus filhos nascidos no país, tornam-se sujeitos e objetos destas fotografias. Para Kazin, a fotografia e literatura de Lange e Steinbeck são exemplos de artistas que não hesitaram na década de 30 em se engajar a formas de expressão que uma esquerda radical chamaria de burguesa ou “cultura de massa”, conceitos abertamente usados como adjetivos pejorativos.³⁷⁵

Migrant Mother, assim como livro e filme de *As Vinhas da Ira*, são referenciais para pensarmos “as mulheres comuns”. Primeiro, porque Florence Thompson e seus filhos são *okies*, membros de uma família de colhedores de frutas que ao fim de um inverno miserável em 1936 estavam em Nipomo, Califórnia.³⁷⁶ Viviam em uma tenda precária e estavam presos ali porque o carro da família quebrou no meio de dias com geada e chuva.³⁷⁷

Por conta da chuva, Lange pensou em não tirar sua câmera da bolsa, mas a precariedade era tanta que resolveu tomar uma atitude. Utilizou a fotografia como arma política e propagandística para forçar o auxílio governamental àquelas pessoas. *Migrant Mother* e outras diversas fotografias tomadas neste dia foram enviadas para o jornal *San Francisco News* (o mesmo que, pouco tempo depois, contratou Steinbeck como jornalista para documentar a situação), afim de que a publicidade desse cenário resultasse em socorro governamental. Lange conseguiu o que queria e em 10 de março o governo federal enviou 20 mil quilos de comida para os acampamentos na Califórnia.³⁷⁸

Este retrato faz parte de uma de uma série de seis poses, nas quais é possível entender que a situação que esta mulher em específico vivia era coletiva e bem menos romantizada em torno da maternidade. (IMAGEM 12)

³⁷⁴ Em alguns estudos, principalmente aqueles dedicados ao estudo das políticas assistencialistas, a mesma ideia aparece com o termo *the ordinary people*, que já citamos aqui: é o mesmo conceito utilizado para análises culturais e artísticas do período descrevem o objeto e o problema da arte de então.

³⁷⁵ KAZIN. *Op. cit* pp. 178-179

³⁷⁶ GORDON, *Op. cit.*, 2014, p.30

³⁷⁷ Segundo Elizabeth Partridge, que também biografou Lange, a fotógrafa quase não tirou este retrato. Lange estava na estrada há quase um mês, fotografando a situação em que viviam os migrantes da *Dust Bowl* nos arredores das fazendas de frutas. Parou em um acampamento de trabalhadores que estavam parados há duas semanas sem dinheiro e sem comida e ali viu a família Thompson. (PARTRIDGE, Elizabeth (Ed.). **Dorothea Lange: A visual life**. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994. p. 9)

³⁷⁸ PARTRIDGE, *loc. cit.*

IMAGEM 12 – Uma das fotos da série *Migrant Mother*. Nipomo, Califórnia. 1936.



Autoria de Dorothea Lange. <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

Tomando como referência a imagem acima, em plano aberto, vemos que Florence tem mais filhos, e que a miséria e desolação são maiores do que o retrato em plano médio deu conta de capturar (IMAGEM 10). Não é difícil imaginar a comoção que tais fotografias causaram. Ver uma mãe com seus filhos em um local desolado, cobertos por uma precária tenda de lona surtiu o efeito que Lange desejava ao tirar essas fotografias. Apenas ali em Nipomo, um acampamento dentro de centenas espalhados pela Califórnia naquela época, 2.500 pessoas estavam vivendo no mesmo campo em que Lange tirou a foto.³⁷⁹

O potencial das produções culturais foi reconhecido pelo Estado norte-americano durante a Depressão Econômica. O documentário social (isto é, este que trata de tomar o contexto e os sujeitos como objetos) encoraja o desejo de transformação social, fez-se como uma forma de “educação pública”.³⁸⁰ Tal qual a primeira utilização feita do retrato *Migrant Mother* e também daqueles que Walker Evans tirou (citando aqui somente a título de exemplo estes dois profissionais), o documentarismo funcionou como uma forma de moldar através das emoções da audiência suas atitudes a respeito de certos assuntos, reiterando assim o fato de que as mídias mostraram-se como formas de se educar a audiência, como meios de propaganda.

Nós já atentamos para esta questão, haja vista que o próprio Estado norte-americano utilizou o rádio e o trabalho do FSA para a promoção e legitimação de agendas políticas. Como bem aponta William Stott, algumas propagandas voltadas para as massas no começo do século XX induziram e trabalharam para advogar por erros. O caso dos

³⁷⁹ GORDON, *Op. cit.*, 2010, p.237.

³⁸⁰ STOTT, *Op. cit.* 1986 p. 21

fascismos alemão e italiano, por exemplo, evidenciam os perigos dos usos e do conteúdo transmitidos nestas mídias de massa.³⁸¹

Encaminhamo-nos para a conclusão dessa reflexão reiterando que, como no capítulo anterior, a imposição de uma verdade sobre a situação histórica que foi construída principalmente nas representações de mulheres em *As Vinhas da Ira* incomodou uma sociedade patriarcal e reacionária. Relacionam-se a isto os próprios usos que Lange fez de *Migrant Mother* – como chamariz para sensibilizar a opinião pública e o Estado -, o que torna possível reafirmar que imagens e discursos sobre a maternidade tenham sido objeto dos discursos políticos durante a Depressão Econômica.

Nos anos que se seguiram a esta foto, *Migrant Mother* foi usada em selos comemorativos; como material em campanhas políticas; em anúncios para todo tipo de mercadoria; como propaganda para fundos de caridade e tantas outras capas de revista. Os Panteras Negras recriaram a foto com uma mãe e crianças afrodescendentes. *Migrant Mother* tornou-se um *aide-memoire* de todo um imaginário sobre a nação e sobre uma estrutura sentimental que não se restringe apenas ao sofrimento dos *okies*.³⁸² É o arquétipo do norte-americanismo resiliente e corajoso.

É muito cara a afirmação de Linda Gordon que não podemos perder de vista que esta fotografia evoca *clichês* e essencialismos sobre a maternidade que a tornam extremamente ideológica, fato reconhecido e tangível vista a quantidade de usos que se fez dela. (IMAGEM 11) Todos nesta fotografia estão unidos à mãe, um pilar ideológico. A própria expressão de preocupação e cansaço da foto pode ser interpretada como a de uma mãe que se preocupa em como alimentar e manter os filhos em vista extrema adversidade em que vivem.³⁸³ No argumento da autora, esta expressão e determinação é também de uma mulher que não abandonaria seus filhos, posição condizente a uma boa mãe.³⁸⁴ Lange capturou uma tensão social: apesar dos usos desta fotografia, trata-se de um quadro da maternidade como função *ou trabalho* extremamente difícil naquelas condições. *Migrant*

³⁸¹ *Idem*, p. 23

³⁸² GORDON. *Ibidem*, 2010. p. 238.

³⁸³ Em 1955, *Migrant Mother* foi exposta no Museu de Arte Moderna (MoMA) na exposição *The Family of Man* em Nova York. Nesta época, tal retrato já havia se tornado conhecido em todo o mundo. Três anos depois, a própria Florence Thompson viu a fotografia na revista *U.S Camera* e escreveu uma carta para o editorial. Thompson deixou claro seu descontentamento pelos usos que fizeram dela e de suas filhas através dessa fotografia. Thompson diz não ter sido consultada sobre aquele retrato e tudo que ele simboliza, e solicitava que a revista que circulava sua imagem e de suas filhas fossem retirada de circulação, pois ela não aceitava este uso. Pedia ainda que o editorial enviasse seu endereço a Lange, dado que se situações como aquela continuassem a ocorrer, publicizando de forma inadequada sua imagem e sofrimento, ela e sua família não hesitariam em procurar as medidas legais para proteger a si próprios. (GORDON, *ibidem*, 2010. p. 241)

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 238.

Mother expõe a maternidade como uma missão, que torna possível a leitura de que o sentimento de amor e responsabilidade pelos filhos é aprisionador.³⁸⁵

Não há como negar que ao mesmo tempo em que Lange documenta a resiliência e a força de adultos e crianças que sobrevivem em meio à fome e ao frio, existe uma sensibilidade específica sobre a maternidade e o peso desta responsabilidade. Este tom é marcante principalmente nas fotografias de Dorothea Lange tiradas nas estradas e nos acampamentos onde ficavam os *okies*. (IMAGEM 11)

Essas fotografias evidenciam um tema da produção artística de Lange: a heroína. São mulheres fortes, que trabalham no campo e cuidam dos filhos. Lange não afronta os papéis sociais e de gênero: as mulheres não substituem os homens, nem causam problemas à família patriarcal.³⁸⁶ Mesmo assim, haja vista a herança histórica de décadas de lutas feministas e pelos direitos das mulheres que conhecemos no primeiro capítulo desta dissertação, este ato de olhar, tomando as mulheres e a maternidade como objeto, é algo muito singular e potencialmente afrontador.

IMAGEM 13 – *Drought refugees from Oklahoma camping by the road side*. Blythe, Califórnia. 1936



Autoria de Dorothea Lange. Disponível em <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange>
Acesso em 29 de julho de 2016.

As fotografias de Lange que permitem uma interpretação mais questionadora não foram tão mobilizadas com fins ideológicos quanto *Migrant Mother* foi (IMAGEM 11 e 12).

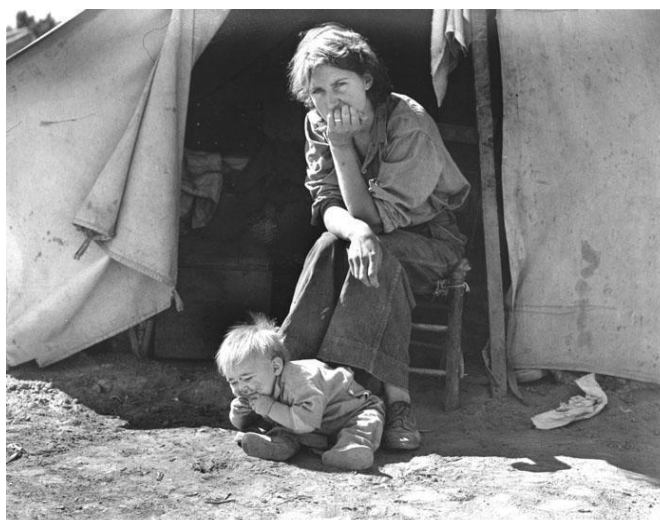
³⁸⁵ *Ibidem*, pp. 238-239.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 246.

Nestas fotografias, observamos a maternidade mais fragilizada. São mulheres jovens exercendo a maternidade em meio à pobreza.

A situação de miséria e fragilidade daquelas mulheres e crianças era resultado do contexto social, econômico e político. É essencial salientar que de forma alguma cabe julgar a maternidade e os sentimentos dos indivíduos retratados neste período. A dor e a dificuldade da vida destas pessoas não podem nunca ser esquecidas quando analisamos suas representações - que indivíduos eram estes e como viviam.

IMAGEM 14 – *Eighteen year-old mother from Oklahoma. 1937*



Autoria de Dorothea Lange. Disponível em: <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

Portanto, as fotografias do FSA também veicularam representações estigmatizadas sobre a família norte-americana e a maternidade que, para o Estado, iam na contramão dos valores e das ideias relativos ao “norte-americanismo”. Muitas das fotografias em que as mulheres estavam amamentando não podiam ser expostas ou enviadas a jornais e revistas para fazer parte de especiais e reportagens. Ainda que o maior desejo estético fosse o de documentar a vida como ela era, os corpos das mulheres e os tabus correlatos a elas e ao exercício da maternidade foram mantidos.

Estas fotografias fazem parte de uma produção cultural e imagética de fotógrafos formados nas tensões sociais dos anos de 1920 e 1930 nos Estados Unidos da América. Suas subjetividades também estão presentes nestas fotografias, como é o caso de Lange, mãe que se divorciou e teve de prover alguma forma de sustento para si e para os seus.³⁸⁷ Documentar esta miséria não deixou de ser uma forma de propaganda extremamente

³⁸⁷ GORDON, *Op. cit.* 2010, p. 108

negativa acerca do projeto político de Roosevelt que, desde 1933, vinha sendo executado com a promessa de salvar a economia estadunidense e prestar socorro a todos os necessitados. São representações que certamente não corroboram com a imagem do *New Deal* e de todo o ideário positivo de família americana.

A década de 30 foi a década de uma expressão artística tributária do retrato da verdade, do direcionamento do olhar para as pessoas comum. Nestas imagens os *okies* não são mais estranhos e toda a carga simbólica de preconceitos e não-pertencimentos presente neste termo é posta em xeque. Principalmente sobre esta questão e pensando sobre o papel político da arte de Lange e Steinbeck, em 1941 Pare Lorentz – um dos mais famosos documentaristas do cinema norte-americano, que também trabalhou para o FSA – disse para a revista *U.S Camera*:

Se existem acampamentos de passagem, melhores condições trabalhistas e uma agência permanente que visa ajudar os trabalhadores migrantes, é porque Lange com suas fotografias que foram reproduzidas em milhares de jornais, revistas, e especiais semanais, e Steinbeck com dois romances, uma peça de teatro e um filme, fizeram mais por estes trágicos nômades que todos os políticos do país.³⁸⁸

Assim, a questão da propaganda e sua relação com as mídias de massa e a cultura de massa delinea-se como central na crítica sobre as representações das relações de gênero no cinema, na literatura e na fotografia do período. Se a boa arte na década de 30 foi aquela que também era uma boa propaganda, o conteúdo e o discurso que estavam sendo propagados eram necessariamente um objeto de atenção. Quanto a isto, Stott conclui que,

Aqueles que comentam a década de 1930 geralmente concordam que muito da literatura e do pensamento do período exibiu este tipo de sentimentalismo e intelectualismo sutis. O crítico social Robert Warshow escreveu em 1947 sobre uma “massa de espírito organizada” da *intelligentsia* dos anos 30, que tinha como pretensão que boa propaganda era boa arte, colocando “todo o nível da discussão, da cultura ela mesma” no ponto onde *As Vinhas da Ira* apareceu como uma grande novela, e “*Ballad of Americans*” de John LaTouche como uma canção inspiradora.³⁸⁹

Concluimos, assim, que as fotografias do FSA são representações e discursos ambivalentes. Ao mesmo tempo em que são a imagem da resiliência, força e fé no futuro do

³⁸⁸ Tradução nossa de: “if there are trasien camps, and better working conditions, and a permanent agency seeking to hel migratory works, Lange, with her still pictures that have been reproduced in thousands of newspapers, and in magazines and Sunday supplements, and Steinbeck, with two novels, a play, and a motion picture, have done more for there tragic nomads than all the politicians of the country.” (MELTZER, Milton. **Dorothea Lange: a photographer's life**. Syracuse University Press, 1978. p. 203)

³⁸⁹ Tradução nossa de: “Those who comment on the 1930s generally agree that much of the period’s literature and thought exhibits this kind of sentimentality and intellectual softness. The Social critic Robert Warshow wrote in 1947 that the ‘organize mass disingenuousness’ of the thisties’ lowered ‘the whole level of thought and discussion, the level of culture itself’, to the point where The Grapes of Wrath appeared a great novel and John LaTouche’s ‘Ballad for Americans’ an inspired song.” (STOTT, 1984. pp. 24-25.)

cidadão norte-americano, não deixam de ser lembranças (como a própria família Joad) do que poderia ocorrer a todos; reminiscência da desilusão que também rondava o sonho americano, e da existência de formas novas e alternativas para se ser homem e mulher no século XX – além é claro, da existência mais evidente possível: a do perigo político relativo a massa de trabalhadores e desempregados.

Destarte, uma combinação de usos e simbolismos políticos se conjuga nas fotografias FSA. Por tal perspectiva, Linda Gordon afirma que essas fotografias são ao mesmo tempo críticas e utópicas – o que faz com que a reputação e popularidade de tais imagens variem de acordo com o ânimo político dominante. Quando uma agenda mais conservadora norteou a política do país durante os anos de 1940 e 1950, todo o realismo e ativismo das fotografias de Lange e dos outros membros do FSA tornaram-se antiquadas, quando não mesmo ofensivas à nação.³⁹⁰ A estética realista e os significados que ela suporta anunciam não só como é ser um humano, mas ainda, como é ser um humano em um mundo de injustiças raciais, econômicas, sociais e de gênero.

Estas fotografias do FSA exprimem incertezas e inseguranças não apenas daqueles que são retratados, pois as representações sobre a maternidade, a família, os Estados Unidos e a pobreza e os usos que são feitos destas fotografias foram produtos de um meio cultural questionador. Assim, a partir das centenas de milhares de fotografias produzidas nesta antropologia visual, os mais variados usos ou silenciamentos foram feitos. Dentre os que mais tem evidência, podemos salientar que diversas mostras e exposições foram montadas com as fotografias produzidas nos anos de existência do FSA, mas duas exposições em específico destacam-se. São elas *The Family of Man*, montada no *The Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York em 1965; e a mostra *The Bitter Years: 1935-1941*, também do MoMA, de 1962.

A *The Family of Man* foi um dos mais ambiciosos projetos do MoMA, organizado pelo Departamento de Fotografia do museu sob a direção de Edward Steichen. O objetivo da mostra de milhares de fotografias foi fazer uma declaração de solidariedade global na década que se seguiu a Segunda Guerra Mundial e às bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos no Japão. Assim, a fotografia foi utilizada como forma de celebrar o que se chamou "os aspectos universais da experiência humana". Steichen solicitou que os fotógrafos submetessem seus trabalhos, pois a intenção era dar conta de retratar a vida humana do nascimento até a morte, sendo a fotografia a única ferramenta capaz de dar conta deste feito de achar uma "essência" nas pessoas comuns de todo o mundo. Walker Evans, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange e Robert Capa são alguns dos fotógrafos norte-americanos que tiveram materiais selecionados para compor a exposição (Evans e

³⁹⁰ GORDON, Op. cit. 2010, pp.xiv - xv

Lange com trabalhos produzidos durante os anos no FSA). Foram 503 fotografias, de 273 fotógrafos, de 68 países do mundo. Depois da temporada em Nova York, *The Family of Man* tornou-se uma exposição itinerante pelo mundo e nos 8 anos que circulou pelos mais variados países e museus, atraiu estimados 10 milhões de visitantes com seu intento de mostrar para o mundo que um mesmo sentimento e uma experiência unia a todos, homens e mulheres.

A outra famosa exposição que utilizou fotografias do FSA ocorreu em 1962, *The Bitter Years: 1935-1941*, organizada pelo MoMA sob a coordenação de Steichen. O propósito específico desta mostra foi o de publicizar as fotografias da América rural tiradas pelos fotógrafos do FSA durante a Grande Depressão. Esta mostra foi um verdadeiro tributo à fotografia documental, contando com mais de 200 fotos do projeto coletivo do FSA.³⁹¹

O diálogo das produções culturais com o seu tempo, bem como os usos que delas são feitos em outros momentos são exemplos de que os conteúdos e discursos que tais obras instrumentalizam são potenciais críticos da ordem, de verdades e de naturalizações de um meio social. Dentro dos processos de construção de sentido, a necessidade de vigiar e (re)escrever histórias e obras culturais é premissa para aqueles grupos que pretendem manter o mundo tal qual o paradigma dominante.

4.2 Adaptando histórias, reinterpretando discursos: o filme *As Vinhas da Ira*.

A análise de obras culturais feita até aqui atesta que discursos sobre as mulheres, a maternidade, a família e a identidade norte-americana estiveram presentes na cultura e na sociedade à época da Grande Depressão nos Estados Unidos da América. Estas são evidências de que a adaptação d'*As Vinhas da Ira* para o cinema não apenas silenciou a respeito da sexualidade e da agência das personagens femininas para apaziguar os mais conservadores críticos da trama original. O filme foi parte de um projeto mais amplo de reação a representações identitárias de homens e de mulheres como pessoas fragilizadas, mas ainda assim capazes de atos superiores e dignos frente a situações extremas e que podiam abalar a ordem patriarcal.

³⁹¹ O trabalho de Steichen foi singular para a história da fotografia e da preservação de imagens no século XX. *The Bitter Years* foi sua última exposição montada no MoMA. Atualmente, *The Bitter Years* é exposição permanente no museu *Waassertuerm + Pomhouse*, em Dudelange, Luxemburgo. *The Family of Man* é exposição permanente do Museu do Castelo de Clervaux, no mesmo país - as duas mostras estão lá a pedido do próprio Steichen. Ambas têm livros oficiais e sites na internet para visita remota. Para ver mais: http://steichencollections-cna.lu/fra/collections/2_the-bitter-years e <http://www.steichencollections.lu/en/The-Family-of-Man> Acesso em 29 de janeiro de 2017.

A partir das fotografias do FSA, vemos que o medo suscitado pela representação da classe trabalhadora e das mulheres gerava desconfortos e desejos de controlar os discursos. Nessa linha, reafirmamos que o medo da fragmentação da sociedade e da ordem familiar dominante foi tão intenso na década de 1930 quanto foi o medo do socialismo e das esquerdas políticas. Desde a Era Progressista e dos primeiros esforços feministas se temia o desmoronamento da ordem patriarcal e a autonomia feminina que estava sendo lentamente conquistada. Portanto, o destino de Ma Joad, Rosasharn e os demais personagens no filme dirigido por John Ford em 1940 são leituras e representações ficcionais que ressoam conflitos e inseguranças históricas da sociedade norte-americana, desejos de que a norma de gênero e da política fosse preservada.

O campo cultural apresentado até aqui compõe uma rede de trocas de ideias e discursos em que *As Vinhas da Ira* se insere enquanto obra literária e cinematográfica. Pensando esta questão da inserção das mídias de massa na sociedade contemporânea e sua ação transformadora, o crítico literário Terry Eagleton afirma que “o que importa não são as obras em si, mas a maneira como são coletivamente interpretadas, maneiras que as próprias obras dificilmente poderiam ter previsto.”³⁹²

Pensar onde se insere o filme *As Vinhas da Ira* no vasto campo audiovisual da Grande Depressão significa considerar que esta obra, ao ser tributária e partícipe de uma tradição documental, de maneira semelhante ao que aconteceu às demais obras contemporâneas, foi uma arte-propaganda - independente da consciência direta dos realizadores.

É salutar para nossa análise apontar a centralidade do problema das representações, imagens e discursos edificados por todas estas produções culturais. O interesse pelo humano e pela “vida real” produziu uma arte que defendia a família e os papéis sociais de homens e mulheres, portanto pouco convergente com a realidade histórica do país. A produção da *intelligentsia* artística norte-americana durante a Grande Depressão torna evidente que ao documentarem os sentimentos “reais”, também documentaram a iniquidade da gerência do Estado norte-americano, e ainda a possível forma obsoleta que o pensamento dominante de então compreendia a família e as relações de gênero. Fizeram uma potencial propaganda crítica, conscientizadora e condenatória.

Se a fotografia e a literatura foram no começo do século passado mídias de massa com alta permeabilidade no mundo social, vinculando conteúdos e imagens abaladores da ordem, o cinema levou tais questões para uma outra esfera. A necessidade de controlar e mediar a relação do público espectador com os conteúdos presentes nos filmes mostrou-se fundamental na *Hollywood* da década de 30, e uma evidência inegável da cultura como algo

³⁹² EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Unesp, 2005. p. 81

que permeou e foi motor de transformação deste contexto histórico. Os discursos relacionados à normatização do corpo feminino e do espaço da mulher na sociedade não são de posse e uso exclusivo do Estado e das políticas públicas. Como vimos na seção anterior, o potencial da cultura de transformar a sociedade e veicular discursos foi reconhecido bastante prematuramente pelos grupos dominantes.

Refletindo sobre a questão do cinema na representação das mulheres e de seus corpos, a teoria feminista tem trabalhos referenciais para se questionar os conteúdos e usos em filmes a partir do fim do século XIX. Teresa de Lauretis aponta uma questão central dentro da cultura patriarcal. A imagem e a sexualidade femininas são constantemente vistas como uma projeção do masculino – em outras palavras, ela é um oposto complementar ou uma extrapolação.³⁹³ O mais canônico e um dos mais citados exemplos desta projeção está relacionado à narrativa das origens. Eva foi criada a partir da costela de Adão para ser algo complementar, uma parte da natureza primordial e existente do homem.

No discurso cinematográfico e da história do audiovisual no século XX, esta ideia de complementaridade do feminino e do masculino foi discursivamente utilizada para a escrita de enredos e roteiros. A narrativa que toma como natural a correlação complementar entre masculino e feminino, reproduzindo e romantizando a normatividade heterossexual predomina na produção cultural. Dentro deste esquema narrativo, a mãe é sempre uma figura presente, só que marginalizada: nunca o tópico *per se*, mas sim alguém que integra um discurso, uma figura genérica e abstrata necessária para compor um modelo de família, com crianças e adultos.³⁹⁴ Assim, o que reconhecemos como maternidade não deixa de sublinhar os aspectos opressivos de uma sociedade patriarcal expressos em representações sobre a maternidade, onde mães são construídas nas margens, como figuras estereotipadas dentro de um percurso do melodrama literário e cinematográfico surgido ainda no século XIX.³⁹⁵

Pensando o local que mães e mulheres ocupam em filmes, Ann Kaplan afirma que a representação feminina muda de acordo com a época da produção de um filme, relativo aos valores vigentes, aos padrões de beleza e de moda. Todavia, Kaplan alega que o arcabouço que cria tais representações sempre permanece o mesmo: o olhar cinematográfico em si é predominantemente masculino, relacionado com conceitos essencializadores de ativo/masculino e passivo/feminino. Desta forma, as mulheres são olhadas e exibidas nas telas a partir de uma codificação masculina, que produz um impacto visual e erótico para homens.³⁹⁶ São os desejos e as fantasias de uma cultura patriarcal que (re)constrói a

³⁹³ DE LAURETIS, Op. Cit. p. 14

³⁹⁴ KAPLAN, E. Ann. *Op. cit.* 2013. p. 14

³⁹⁵ *Idem*, p. 15

³⁹⁶ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rocco, 1995. p. 20

feminilidade e a Mulher, com isso imputando às mulheres “reais”, espectadoras deste cinema, naturalizações e essencialismos a partir dos quais modelos de beleza, de corpo, de sexualidade e de maternidade se sustentam e se reproduzem. Pensando as transformações acerca das relações entre os gêneros nas primeiras décadas do século XX, os descontentamentos com a veiculação e o papel de destaque das personagens femininas dentro do romance *As Vinhas da Ira* é um exemplo sobre o papel do melodrama na manutenção de estereótipos e generalizações da maternidade neste século.

A historiadora Giuliana Muscio afirma que o cinema da década de 30 desempenhou um importante papel emocional e ideológico durante a Depressão, dividindo funções decisivas com o *New Deal* no trabalho para estabilizar a sociedade e articular um novo “americanismo”.³⁹⁷ Para compreendermos o significado e a dimensão política da adaptação de *As Vinhas da Ira* para o cinema é preciso lembrar que em meio à maior recessão econômica da história, o cinema foi reconhecido e defendido pelo governo dos Estados Unidos, tendo em vista seu inegável papel social.³⁹⁸

Nesta época a indústria cinematográfica elegeu a classe média como sua audiência principal. Existe uma razão social nesta eleição: durante a recessão econômica, a maior parte de desempregados e de pessoas completamente desprovidas de recursos financeiros vinha da classe média que havia se firmado na Era Progressista. Ainda na administração Hoover a importância do cinema na gerência daquele contexto histórico foi assumida como parte da política estatal.

Conjuntamente à distribuição de alimentos e roupas para os socialmente vulneráveis estava a distribuição de ingressos para o cinema, uma forma de manter uma imagem aceitável dos grandes centros urbanos. Ir ao cinema garantia que menos pessoas ficassem ociosas nas ruas e também oferecia certo tipo de refúgio e conforto, visto que uma ampla parcela dessa população era de pessoas que ficavam nas ruas a pedir esmolas. Para Muscio, o estado norte-americano recorreu assim ao *panem et circenses* como forma de moderar a opinião pública nos anos de recessão econômica.³⁹⁹ As mídias de massa, e aqui o cinema em específico, se mostravam um importante instrumento político numa época de crises e mudanças.

Desse modo, uma extensa parcela da população ia aos cinemas durante a Grande Depressão. Promoções como “dois filmes pelo preço de um” e “cinema para todo mundo” eram chamarizes de um público específico, menos próspero. Na gestão de Roosevelt, o lugar do cinema na vida norte-americana foi ainda mais operacionalizado com finalidades

³⁹⁷ MUSCIO, Giuliana. **Hollywood's New Deal**. Temple University Press, 2010. p.65

³⁹⁸ GIOVACCHINI, Saverio. **Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal**. Temple University Press, 2001. p. 3

³⁹⁹ MUSCIO, *Op. cit.*, p. 65

políticas.⁴⁰⁰ A manutenção do preço dos ingressos a baixo custo fez com que um novo perfil de audiência se instaurasse, e o público dos filmes de *Hollywood* tornou-se um misto de uma burguesia urbana e da classe trabalhadora que passaram a compartilhar a mesma cultura visual nas salas de cinema.

O cinema da Grande Depressão teve assim uma face social em seus usos. Películas como *Aconteceu Naquela Noite* (1934), *A Vitória Será Tua* (1934), *Loura e Sedutora* (1931) de Frank Capra, ou superproduções como *Cleópatra* (1934) de Cecil B. DeMille, *A Múmia* (1932) de Karl Freund, e *King Kong* (1933) de Mekian Caldwell Cooper e Ernest B. Schoedsack, foram algumas das realizações responsáveis não só por garantir *Hollywood* como uma indústria referencial, como também, por manter as pessoas ocupadas numa época de crise.

Além destas obras tão celebradas, nomes de diretores, produtores, estúdios e atores tornaram-se parte do imaginário norte-americano. Frank Capra, Charles Chaplin, Wesley Ruggles, Liwes Milestone e o próprio John Ford são alguns dos diretores dessa década que estão ligados à transformação e afirmação do local do cinema como parte da vida, do sonho e do próprio norte-americanismo. O *star system* firmou-se neste momento com estrelas como Clark Gable, Gary Cooper, James Cagney, Jean Harlow, John Wayne, Marlene Dietrich e Greta Garbo participando de grandes produções.

Assim, o local do cinema como mediador e parte da vida social formou-se nas cidades, em espaços e salas para a exibição de filmes que passaram a ser essenciais à vida cotidiana. A popularização desta arte levou também os cinemas para o interior do país, e pequenas cidades e vilas tinham locais para a exibição de filmes. Por este local sócia, Muscio afirma que o cinema hollywoodiano oferecia diversão e educação, influenciando profundamente nas atitudes e nas ideias de sua audiência.⁴⁰¹ Fornecendo modelos de comportamento, promoveu a legitimação de imagens da sociedade responsáveis por mediar a relação do público com o poder político:

Este cinema favoreceu a adaptação de cidadãos confusos às novas necessidades sociais, elaborando interpretações tranquilizadoras da realidade socioeconômica, ao salientam as típicas virtudes americanas da fé, coragem, pragmatismo e da ação individual, ajustando conflitos com a imposição de um ritual e místico *happy ending*. O cinema de Hollywood não só refletiu ou transmitiu este projeto ideológico. Ele o negociou com os

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 66.

⁴⁰¹ Este uso ideológico é evidente no *Hays Code* (como ficou conhecido o *Motion Picture Production Code*). Foi efetivamente um código de conduta com forte influência católica e protestante, adotado em 1930 pelo governo estadunidense com o objetivo de subordinar e controlar o conteúdo das produções teatrais e cinematográficas no país. Tal código não só classificou temas e abordagens aceitáveis, mas controlou o cinema narrativo como um todo: regulamentou conteúdos, e consequentemente foi uma das esferas de atuação do *New Deal* em direção à estabilização da sociedade durante a recessão econômica. Sofreu várias modificações ao longo dos anos, ficando vigente até 1968. (MUSCIO, *Op. cit.*, p. 112)

representantes da cultura dominante, o *establishment* político, e seu público.⁴⁰²

Esta perspectiva de que *Hollywood* e o *New Deal* foram dois elementos de modernização e administração de uma realidade social extrema (composta por cidadãos de uma classe média e baixa bastante conservadores, quando não mesmo provincianos), evidencia a centralidade da cultura na vida social e política no século XX. A indissociabilidade entre o local do cinema no imaginário norte-americano e seu uso enquanto ferramenta política legitima ainda a afirmação de que as produções culturais da Grande Depressão foram também propagandas: tecnologias de gênero, de normatização e discursividade sobre a masculinidade e a feminilidade.

Como fica claro a partir de alguns títulos dos filmes deste período, como *Loura e Sedutora* (1931) interpretado por Jean Harlow e *Cleópatra* (1934) interpretado por Claudette Colbert, parte deste esforço ideológico, político e econômico das produções cinematográficas da década de 30 colocou a sexualidade e o corpo das mulheres como um aspecto central dos enredos fílmicos. Entretanto, é uma sexualidade bastante delimitada: o jovem casal heterossexual é o protagonista deste cinema clássico, ou as jovens protagonistas mulheres fatais acabam adequando-se à norma, geralmente por conhecerem o amor. A família é uma instituição ausente nos filmes musicais e nas comédias. As moças sensuais que caçam um bom marido são órfãs ou vivem longe do núcleo familiar. O cinema da Depressão criou, portanto, uma tensão na representação da família patriarcal. As moças não podiam viver um amor por causa da família; eram violentadas física e psicologicamente por familiares; em alguns filmes o autoritarismo familiar coibia as liberdades e os sonhos dos jovens.⁴⁰³ O cinema para as massas desta época fez da família um lugar não muito bom.

É necessário fazer a ressalva que a sensualidade acompanhada da acusação da família como algo coercitivo não significava que a instituição familiar estava falida e que as mulheres e os homens tinham o direito de viver sua sexualidade com bem entendessem. Tratava-se mais de um imaginário sobre o sexo e o desejo projetados para o entretenimento de um público específico, que precisava de fantasias, visto a saturada realidade política, econômica e social. As mulheres, a sexualidade feminina e seus corpos tornaram-se uma extrapolação do imaginário masculino representado nestes filmes.

Assim, foi ao fim de uma década em que o cinema tornou-se parte da vida estadunidense que o filme *As Vinhas da Ira* foi lançado. Quando o romance de Steinbeck foi adaptado, as críticas e interpretações conflitantes e enunciativas de anseios e medos relacionados à sexualidade, às mulheres e ao corpo feminino já tinham conquistado cada

⁴⁰² MUSCIO, *Op. cit.*, p. 66.

⁴⁰³ MUSCIO, *Op. cit.*, p. 73.

vez mais leitores. Como já dito, por conta de seu grande sucesso, os direitos autorais para a realização da adaptação cinematográfica d'*As Vinhas da Ira* foram adquiridos por produtores de Hollywood pouquíssimo tempo após o lançamento do romance em 1939.

Em 24 de janeiro de 1940, menos de um ano após a chegada da obra às livrarias, a adaptação cinematográfica do romance estreou nos cinemas dos Estados Unidos. Foi categorizado como drama, e o *Twentieth Century-Fox* foi o estúdio responsável por sua realização. Quem adquiriu os direitos para o cinema foi Daryl F. Zanuck, um dos maiores produtores do cinema norte-americano, e quem convidou o cineasta John Ford para realizar o projeto.

O filme fez muito sucesso e manifestou diversas interpretações. Ainda que não tenha sido um sucesso de vendas tão grande quanto ... *E o Ventou Levou* (*Gone With the Wind*), lançado apenas um ano antes com um drama épico sensível à história norte-americana, *As Vinhas da Ira* foi um filme que provocou debates. De acordo com Stephen J. Whitfield, especialista em literatura americana, as interpretações que o filme suscitou variaram de acordo com as circunstâncias em que ele foi recebido. Segundo o pesquisador, Adolf Hitler viu nesta história sobre a migração e a subsequente miscigenação das raças um argumento que o convencia que a América era uma terra de raça e cultura degeneradas e que a pureza racial evitaria aquela situação *okie*. Em 1948 o filme foi liberado nos cinemas da URSS, visto que Joseph Stalin viu ali uma propaganda inegável sobre os malefícios do capitalismo e a desgraça da classe trabalhadora na ordem liberal. Todavia, pouco tempo depois o filme – que lá mudou de nome para *The Road of Wrath* (A Estrada da Ira) – teve restrições. A audiência soviética interpretou a obra em uma linha contrária à de Stalin, visto que para eles estava a evidência que na América mesmo os mais pobres proletários rurais tinham acesso a automóveis e a chance de *tentar* a vida em outro local.⁴⁰⁴

Assim, o filme também foi polissêmico quanto aos seus significados, evidência da afirmação de Eagleton que trouxemos ao debate mais cedo: por vezes, as obras adquirem significados e interpretações para um público que os seus realizadores não tinham concebido. O filme, ainda que tenha amenizado a discussão política principal do romance original, é com certeza uma obra crítica. Feito por um dos maiores diretores de cinema dos Estados Unidos, a obra tornou-se um local exclusivo para a averiguação de questões políticas, sociais e de gênero da Grande Depressão.

Para Vivian C. Sobchack, *As Vinhas da Ira* teve por muito tempo sua análise negligenciada haja visto o “parentesco ilustre” da obra. Sempre foi um filme muito visível e comentado, primeiro por seu tema, e em segundo lugar, por ser uma adaptação de um livro

⁴⁰⁴ WHITFIELD, Stephen J. **Projecting Politics: The Grapes of Wrath**. Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone–Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World, v. 7, n. 1, p. 121-147, 2009. pp. 122-123.

muito famoso, feita por um cineasta igualmente muito famoso.⁴⁰⁵ Assim, existe uma carência de estudos que pensem a obra *per se*, considerando a linguagem fílmica para refletir como os temas e assuntos são apresentados na relação com o meio sócio histórico. Sensível a tal crítica, nos alinhamos à crítica feminista ao cinema para pensar os elementos internos e técnicos da linguagem cinematográfica. A posição em que determinada personagem aparece, o enquadramento de seu corpo, para quem ou o que ela fala e o meio que a cerca são tão capitais quanto aquilo que ela diz para se entender a dimensão política e discursiva que se enuncia em sua figura.⁴⁰⁶

Tal questão da presença de um motivo temático e visual específico dentro de um filme é bastante considerada em análises sobre a produção cinematográfica de grandes cineastas, seja em estudos da crítica feminista ou não. No caso de John Ford, alguns temas destacam-se dentre os principais interesses do diretor: vários filmes tratam da integração das pessoas com a sociedade; marginais aparecem como homens de ação; mães são personagens principais da mudança; existe a presença recorrente tema do auto-sacrifício como uma atitude que redime maus sujeitos, ou ainda da fé católica como um alento para os dramas de seus personagens.⁴⁰⁷

É muito significativo pensar estas permanências, temas identitários da obra de um realizador cinematográfico. Pelo apreço ao “idealismo humano americano”, John Ford produziu obras que dialogaram com conflitos internos do seu país.⁴⁰⁸ O local da produção fílmica de Ford dentro da história do cinema é inquestionável.⁴⁰⁹ As referências a ele e sua obra em trabalhos dedicados à sua carreira não economizam elogios. Nelas “ele é o Homero americano”, e “o homem que filmou para o mundo a experiência americana.”⁴¹⁰

O que o currículo de 133 filmes realizados entre 1917 e 1965 demonstra é que ele era bastante direto: as realizações cinematográficas de Ford sempre foram marcadas por uma clareza de opiniões sobre o homem e a sociedade norte-americana. Seus filmes não têm enredos que dão margens para dúvidas ou indefinições – suas obras não são intencionalmente críticas, mas dedicam-se profundamente ao que ele entendia como

⁴⁰⁵ SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style.** American Quarterly, Vol. 31, No. 5, **Special Issue: Film and American Studies** (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press. pp. 596-615. p. 596.

⁴⁰⁶ MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema.** The feminism and visual culture reader, 2003. p. 44-53.

⁴⁰⁷ EYMAN, Scott; DUNCAN, Paul. John Ford-A Filmografia completa. Taschen. 2005. pp. 14-15

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 7

⁴⁰⁹ Semelhante às questões postas para refletir acerca da produção intelectual e artística de John Steinbeck, existe uma extensa literatura que trata da vida e obra de John Ford. Utilizamos aqui duas bibliografias específicas, haja vista a quantidade de narrativas de trajetória individual que se dedicam a Ford. São elas a biografia escrita pelo neto do diretor, Dan Ford, em 1979 “*Pappy: The Life of John Ford*” e a outra escrita pelo cineasta britânico Lindsay Gordon Anderson em 1981, intitulada “*About John Ford*”.

⁴¹⁰ EYMAN, DUNCAN, *Op. cit*, 2005. p. 7

Homem, principalmente àqueles identificados com a ética dos pioneiros, os primeiros homens e mulheres (brancos, vale frisar) que enfrentaram todo tipo de adversidade para reconstruir suas vidas em novos locais.⁴¹¹

A biografia do diretor nos auxilia a pensar as escolhas expressas em seus filmes, muitas das quais explicam porque Ford se identificou com a história de *As Vinhas da Ira* e aceitou realizá-lo. Ford nasceu em 1895 em Portland, Estados Unidos, e foi batizado com o nome de Sean Aloysius O'Feeney. Em alguns registros, a data de seu nascimento aparece como 1894. Vinte anos antes seu pai havia imigrado da Irlanda para os Estados Unidos em busca do “sonho americano”.⁴¹² Durante o período da Lei Seca (1920-1933) seu pai teve várias “mercearias” em Portland que funcionavam como bares ilegais e ambientes de sociabilidade para outros imigrantes irlandeses, que lá podiam estabelecer contatos para se instalarem no país e conseguirem empregos.⁴¹³

A presença da família O'Feeney no cinema não começou com John Ford. Seu irmão Frank (apelido para Francis) já tinha abandonado uma carreira na infantaria para ser ator em *Hollywood*. Foi uma estrela em diversos filmes com o nome de Francis Ford – um sobrenome que não deixava tão evidente sua pertença étnica, e que foi adotado pelo irmão mais novo. Somente entre 1913 e 1916, Francis protagonizou ou produziu cerca de 80 filmes e quatro séries no estúdio *Universal*. John Ford, após deixar o ensino básico, foi trabalhar com o irmão e é comum encontrá-lo como ator coadjuvante nos primeiros filmes que fez antes de tornar-se diretor. Neste período aprendeu ainda os artifícios óticos e os usos da câmera que o tornariam um Autor nos anos seguintes.⁴¹⁴

Ainda nos anos de 1920, os irmãos Ford aproveitaram-se da oportunidade lançada pela Primeira Guerra Mundial. Devido à situação europeia, *Hollywood* firmou-se neste período na indústria do entretenimento, produzindo películas em um mercado quase sem concorrência tendo em conta a guerra do outro lado do Atlântico. A *Universal*, em específico, usou esta oportunidade para produzir filmes para as massas - os *westerns* (filmes de faroeste) desde os anos de 1910 eram um sucesso de público e renda, e na década de 20 e 30 os filmes de terror e os épicos também adentraram a este mercado.⁴¹⁵

Assim, a formação do diretor John Ford foi concomitante a fundação da indústria cinematográfica americana: ele foi um ator e assistente de direção nos filmes mudos, e após 1927 e o lançamento de *O Cantor de Jazz* (filme de Alan Crosland e Gordon Hollingshead, considerado o primeiro filme a conseguir sincronizar falas e músicas com a imagem), galgou

⁴¹¹ **A América de John Ford.** Sesc, Departamento Nacional – Rio de Janeiro. Livro de mostra de cinema. 2013, p. 17

⁴¹² FORD, Dan. **Pappy: The Life of John Ford.** Prentice-Hall. 1979. pp. 2-6

⁴¹³ EYMAN; DUNCAN. *Op. cit.* 2005. p. 19

⁴¹⁴ *Idem.* p. 23

⁴¹⁵ *Ibidem.*

o posto de um dos maiores cineastas norte-americanos. De tal modo, vemos que devido ao desenvolvimento tecnológico e à formação de estúdios e de um verdadeiro *star system* nos Estados Unidos, não por acaso o cinema teve destaque durante a Depressão Econômica e a década de 30 é considerada a era do “cinema clássico *hollywoodiano*”.⁴¹⁶ Foi um momento histórico que favoreceu o estabelecimento desta arte nos Estados Unidos.

Nesta “era de ouro” do cinema, Daryl F. Zanuck foi um dos nomes mais poderosos dentro da indústria cinematográfica. Em 1939 ele era o presidente da *Twentieth Century-Fox* e comprou os direitos cinematográficos de *As Vinhas da Ira* por setenta mil dólares - um recorde de orçamento. Zanuck também se preocupou em pagar por pesquisas para comprovar a correlação do romance com a realidade, visto o grande número de críticas e condenações que Steinbeck recebeu. Para evitar que o filme sofresse sanções tais quais teve o romance, proibido em alguns estados, a equipe de Zanuck registrou as caravanas de migrantes e a situação trabalhista na Califórnia, em um intento de construir um material de referência para o diretor John Ford.⁴¹⁷

Pare Lorentz era documentarista na época e próximo a Steinbeck. Já trabalhava a serviço do *New Deal* documentando a situação ecológica e o êxodo rural quando foi contratado por Zanuck para compor a equipe de pesquisa da película. A intermediação do ficcional com a realidade neste filme se fez ainda com a cooperação do próprio John Steinbeck, que garantiu que o teor político de sua obra não fosse completamente solapado por Zanuck, Ford e Nunnally Johnson (que adaptou o roteiro). Steinbeck ficou tão preocupado com a imagem que se faria dos *okies* que indicou seu amigo Tom Collins (para quem o romance foi dedicado, junto a Carol Steinbeck) como assistente técnico de Ford.⁴¹⁸ Essa cooperação com os realizadores do filme a partir de um *corpus* referencial sem dúvida colaborou para que a obra tenha ficado com uma estética tão realista, quase documental⁴¹⁹, que foi (e continua sendo) muito aclamada pela crítica especializada.⁴²⁰

⁴¹⁶ O cinema *hollywoodiano* se baseou no que geralmente chama-se de *star system*. Nesta lógica os atores servem de chamarizes para atrair o público às salas de cinema. Na trajetória da formação de diretores, no começo do século quem detinha fundamental importância na comercialização dos filmes eram os atores e gêneros cinematográficos específicos (comédias, *westerns*, musicais, dramas, terror, etc.). Os diretores não eram tão reconhecidos por suas obras. A singularidade de Ford neste meio é que ele formalizou e deu destaque para o filme de faroeste. *No Tempo das Diligências* lançado em 1939 é um marco no cinema de Ford por ter sido um dos seus maiores sucessos, mas também porque foi o filme que consolidou o local de Ford enquanto como *autor* e realizador dentro do cinema *hollywoodiano*. (A América de John Ford. 2013, p. 13)

⁴¹⁷ THEVENET, Homero Alsina. **Primeros y últimos planos**. Cal y Canto, 1989. pp.142-144.

⁴¹⁸ PARINI, *Op. cit.*, p. 269

⁴¹⁹ Um filme *quase* documental ou *tributário* do estilo é uma ficção. O que se refere como um documentário seria aquele filme que trata do humano e da vida com a proposta de um retrato, sem interferência. Antes dos anos 1970 esta era a compreensão acerca dos filmes documentais: eles eram filmes de não-ficção, retratos de como se viveu. Esta discussão acerca do que seria documental – haja vista a impossibilidade de continuar se aceitando que algo seja produzido sem interferência de paradigmas e olhares “de fora”, ou que seja possível chegar a um *real* – é bastante salutar dentro da

Uma questão acerca da adaptação do romance para o cinema é a de que enquanto a ênfase de Steinbeck foi sobre a importância do presente, da dureza da realidade, da potência de mudança e da necessidade que esta mudança ocorresse também em nível social, Ford construiu uma história que enfatiza os valores do passado, aliviando a dificuldade do tempo presente com nostalgia. Seu filme foi construído para ser atemporal, em uma estética evocadora dos valores americanos tradicionalmente estabelecidos pela imagem da comunidade.⁴²¹ Enquanto o romance constrói a imagem da família Joad e da jornada para o oeste como ilustrativa de algo que envolvia milhares de pessoas para falar da relação de todos os homens com a terra, da situação trabalhista, do insustentável sistema econômico e do inevitável momento em que a consciência revolucionária despertaria, Ford não estava preocupado com estas questões, sequer com a integração do homem com a terra. Defendemos que são duas histórias diferentes contadas a partir da trama dos Joad porque enquanto o *leitmotiv* do romance é a ausência da terra e o desejo de a possuir para fazer um bom uso - o que ata os Joad a toda a situação migrante e trabalhista -, o filme quase exclui totalmente estas questões de seu roteiro.

Tratando-se de um romance realista, não é fácil delimitar os protagonistas e antagonistas no enredo do livro: os personagens que ocupam o local de destaque na trama sofriam uma ação violenta de algo que era maior que eles próprios, algo sem face, que reitera a questão estrutural da relação com a terra, a economia e a política, enfim algo maior que o homem. Os capítulos nos quais sobressaem o narrador onisciente intercalam a narrativa dos Joad no romance a todo momento, chamando a atenção para uma consciência crítica que cause empatia e disposição para a luta não só pelos Joad, mas por todos que eles representam. Por exemplo:

Alguns donos de terra eram bondosos e detestavam o que tinham que fazer, e alguns outros ficavam irritados e coléricos porque não gostavam de parecer cruéis, e outros ficavam impassíveis porque tinham descoberto que um homem não podia ser dono de terras sem ser impassível. E todos eles se referiam a algo mais poderoso que eles próprios. (...) Se um banco ou uma companhia comprava uma terra, o dono da terra dizia: O banco, ou a companhia, é que assim quer, ou insiste ou exige, e era o banco ou a companhia que passava por monstro. (...)⁴²²

Assim, através de um jogo narrativo de vozes entre os capítulos torna-se evidente que o romance deixa em suspenso a possibilidade de precisar um agente ou pessoa único

história do cinema. Para um aprofundamento da discussão, sugerimos a obra que serviu de referência para este estudo de autoria de Erick Barnoum: *Documentary, a history of the non-fiction film*.

⁴²⁰ O filme foi eleito como "*The Best Picture of the Year*" pela *National Board of Review* e pela *New York Film Critics*. Também tem dois Oscars de 1941, de melhor direção para John Ford e de melhor atriz coadjuvante para Jane Darwell, a MaJoad.

⁴²¹ SOBCHACK, Vivian C. p. 601.

⁴²² STEINBECK, *Op. cit.*, 1972. p. 45

que pudesse ser responsabilizado, eleito como anti-herói da trama. Também se torna claro para o leitor que a culpa da situação que os Joad viviam era de responsabilidade do próprio sistema econômico, isto é, uma responsabilidade do Estado e da sociedade. Na adaptação fílmica é curioso que por mais que os realizadores do filme estivessem comprometidos em minimizar este tom acusador - que poderia facilmente fazer com que eles próprios fossem categorizados como socialistas e “vermelhos” -, não foram suprimidas da trama todas as falas ou passagens críticas ao sistema econômico. A preocupação do roteiro e o seu interesse visual são os Joad como uma família universal, isolada daquela situação econômica. Eles detêm valores transcendentais acerca da união e da fé no futuro, que os deslocam daquela circunstância específica de tempo e espaço muito desestruturadora. Diferente do romance, no qual Steinbeck fez um verdadeiro ensaio sobre o escopo político e a necessária resistência e reflexão sobre o próprio *establishment*, encerrando a obra com conclusões pessimistas e utópicas sobre a forma de se solucionar tal complexidade, o foco narrativo do filme é a família Joad, representativa dos valores da resistência e da resiliência, considerados tipicamente norte-americanos.⁴²³

Um exemplo disto é que evidencia como as representações no filme não possuem os mesmos significados que no romance torna-se evidente na ausência de planos abertos, que liguem os Joad a uma coletividade histórica e social. (IMAGEM 15) Os Joad dificilmente aparecem em locações, ou em relação com o espaço aberto e o trabalho. A maior parte do filme foi gravada em estúdios ou no carro da família, construindo um olhar através da câmera direcionado para estes núcleos que não estabelecem relações entre a família e a terra, ou demais atores sociais. (IMAGEM 16)

IMAGEM 15 – Quando o carro da família Joad alcança a Rota 66.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

⁴²³ MELO, Flávia da Rosa. **Família norte-americana e miséria: a análise das representações da pobreza e da instituição familiar em *As Vinhas da Ira* (1940)**. Monografia, 2014. UFPR

IMAGEM 16 – Um oficial conversa com a família na porta de uma fazenda em que ocorria uma greve.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation. Da esquerda para a direita, Pa Joad, Tio John, Rosasharn e um policial.

Tratando-se de um filme de Ford, é bastante significativo atentar para esta questão do enquadramento e da relação dos personagens com seu meio a partir de mediações. Em 1939, quando fez o filme, ele já era um diretor extremamente reconhecido por seu apreço e relevância dados ao trato da paisagem como parte da construção imagética em seu cinema e da identidade norte-americana.⁴²⁴ Ford já era o grande diretor de *westerns*, e o *Monument Valley* já tinha sido eternizado em filmes nos quais o ator John Wayne era o desbravador do Oeste: os planos gerais indicavam o desafio humano frente ao novo mundo, imponente e selvagem, e a amplitude das cenas dialogava com o espectador para que ele nunca perdesse de vista a insegurança permanente que existia na jornada para além das fronteiras conhecidas (ou conquistadas, salientamos).⁴²⁵ Em *As Vinhas da Ira*, a jornada para o oeste é de desbravamento e de luta para se estabelecer uma nova ordem social, porém, é bastante difícil vermos os Joad desamparados frente ao novo mundo. Quando esta relação com o espaço aberto dos Estados Unidos acontece, como, por exemplo, na primeira vez que eles veem a Califórnia após a trágica travessia do deserto, (IMAGEM 17) vemos um quadro composto de um plano geral que consola o espectador, imagem de esperança para os Joad e para a audiência da película.

⁴²⁴ A América de John Ford. *Op. cit.* 2013, p. 17

⁴²⁵ *Idem*, p. 17

IMAGEM 17 – A primeira vista dos vales verdes da Califórnia.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Dentro das limitações narrativas inerentes a qualquer adaptação literária para o cinema, o realismo corajoso do filme ao tratar de temas político-econômicos tão sensíveis e contemporâneos foi colocado em paralelo a uma maneira conservadora para narrar a jornada da família Joad, que implicou em adequações do próprio estilo de John Ford. As representações vinculadas neste filme acionam uma iconografia que identificou os Joad aos anseios da classe média ascendente acerca da mobilidade e da aventura.⁴²⁶ Não por acaso, o filme é com frequência identificado como um precursor dos filmes do gênero *road movie*, isto é, dos “filmes de estrada”: a estrada, um carro e uma jornada que é transformadora e esclarecedora de seus personagens.⁴²⁷ Para David Laderman, especialista neste gênero cinematográfico, os *road movies* são essencialmente simbólicos sobre a sociedade moderna por serem a representação da tensão da ideologia euro-americana do expansionismo e do imperialismo, que credita ao ideário da predestinação muitos dos temas e razões pelas quais “se pega” a estrada.⁴²⁸

A instrumentalização dos aspectos morais do melodrama citados anteriormente são parte de um sentimento de identificação proposital: um desejo de falar ao espectador que os Joad eram como eles, pessoas lutando para fazer valer o sonho americano.⁴²⁹ Afirmamos

⁴²⁶ É muito significativa esta afirmação visto que a classe média enquanto grupo social está excluída do filme. Fora duas passagens em que os Joad têm de estabelecer diálogo com pessoas dentro de estabelecimentos comerciais na estrada (uma vez em uma lanchonete, e as outras nos postos de combustível), não existe alguém que não seja pobre no enredo principal – salvo os agentes da lei que não representam uma classe social, mas sim a ordem imposta pelo Estado.

⁴²⁷ MELO, Flávia da Rosa. Os *road movies* na produção cinematográfica dos EUA: o caso do filme *As Vinhas da Ira* (1940) **Revista Cadernos de Clio**, v. 5, n. 1, pp. 217-236. 2014. p. 223

⁴²⁸ LADERMAN, David. **Driving visions: exploring the road movie**. University of Texas Press, 2002.

⁴²⁹ GOSSAGE, Leslie. **Artful Propaganda of Ford's The Grapes of Wrath**. Cambridge University Press, 1990. pp. 101-125. In: WYATT, David (Ed.). **New essays on The grapes of wrath**. CUP Archive, 1990. p. 118

ainda que a isso também se relaciona o desejo de afastar os Joad da ameaça “vermelha” e da ruptura da ordem social e econômica. Todo o simbolismo do termo pejorativo *okie* e seu emprego no filme é para que a audiência percebesse que aquela família, tal qual eles, sofriam por conta da Grande Depressão, mas não era um sofrimento ou uma luta que se opunha aos valores americanos.

Isto faz parte do que Leslie Gossage chama de *propaganda* produzida por Ford na trama. Ele e Zanuck dedicaram-se em divulgar no final da década da Grande Depressão e da falência do modelo econômico uma imagem atualizada e possível do sonho americano.⁴³⁰ A ambivalência e a situação quase insustentável que toda a trama do romance constrói não condiziam com os valores dos realizadores e não tinham lugar dentro da cultura cinematográfica de *Hollywood* e do Estado que se esforçava para superar um passado de crise e incerteza.

Esta questão da propaganda e do filme enquanto uma mercadoria, um produto para a venda, é algo bastante central para pensarmos nos aspectos morais do filme e como o gênero perpassa tal processo de construção de sentido. No filme, os Joad são um modelo. De acordo com o que Muscio afirmou sobre a intrínseca correlação entre os usos ideológicos do cinema durante o *New Deal*, vemos aqui um exemplo das mídias como instrumentos tidos como capazes de matizar os anseios da sociedade. A matriz de sentimentos e as ênfases discursivas do filme construíram representações sobre os Joad como a *Família* norte-americana: encabeçada por dois casais heterossexuais, corajosa, unida, trabalhadora e que continuou sempre lutando por seus sonhos e valores. Acima de tudo, não eram rebeldes e não estavam contra o sistema e o Estado, apesar da triste situação em que viviam.

Afirmamos que o filme se tornou uma história aceitável para o cinema *hollywoodiano* da década de 30: uma propaganda ideológica do norte-americanismo, feita a partir da saga de uma família americana em luta durante a Depressão Econômica e ação de diversos fatores externos que tentavam desagregá-la.

Por isso afirmamos que todos os personagens, discursos e representações que podiam tornar o filme menos comercializável foram descartados. Dentro do esforço de normatizar e fornecer modelos de comportamento o roteiro do filme teve uma modificação bastante importante, indicativo como defendemos, que os medos, anseios e inseguranças que essa história enuncia não são correlatos apenas às ameaças do socialismo e da insurgência de grupos, manifestações civis e grevistas que reivindicavam por um novo modelo estatal. A primeira ação coercitiva da obra foi a de enevoar o viés político, transgressor e subversivo do livro de Steinbeck, como já dito. A outra ação - mais evidente e

⁴³⁰ *Idem.* p.118

para a qual se dá menos atenção - foi o esforço de coibir a agência e o destaque das mulheres da família Joad.

O desfecho desta família na trama literária deixa pouca esperança ao leitor, tanto a respeito da sobrevivência dos personagens, quanto da permanência de sua união. A cena final em que Rosasharn, uma jovem mãe abandonada pelo companheiro e que acabara de ter um natimorto se dispõe a amamentar um pai moribundo, foi completamente removida do filme. O filme acaba muito antes dessa passagem: precisamente logo após a morte de Casy e do exílio de Tom. Os Joad não tiveram um clássico final feliz *hollywoodiano*, visto que a família volta para a estrada em busca de emprego no fim do filme. Ainda assim é um desfecho bastante esperançoso em comparação com a trama literária. Tem um significado totalmente diferente daquele que Steinbeck construiu: os Joad continuam juntos e em movimento, distantes de radicalismos políticos, das “promiscuidades” femininas e religiosas pelas quais parte daquela sociedade condenou o *tableau* final do romance.

Certamente, não podemos desconsiderar que muito do que não se pôde ou não se quis transpor do livro para o filme deve-se às imposições feitas ao roteiro de Nunnally Johnson pelo *Production Code* de *Hollywood*. O filme iria compor o *hall* de produções liberais do cinema norte-americano, era algo a ser vendável e parte de um mercado global da indústria cinematográfica. As relações críticas que Steinbeck estabeleceu entre o público e o privado para dar conta dos engodos da dominação não tiveram lugar no discurso fílmico, e por isso Gossage afirma que

Devido ao *Production Code* e provavelmente também por causa de seus próprios valores sexuais, os realizadores não podiam incluir os trejeitos e anedotas rurais que no romance com frequência expressam a violência inerente à propriedade patriarcal – o desejo de controlar a terra, os animais e as mulheres.⁴³¹

Assim, o filme não culpabiliza a ordem econômica e política pelo que acontecera à família – é muito mais sobre o clima, valorizando o que apresentamos no primeiro capítulo deste estudo a partir da fala do personagem Mulley Graves, que alegou serem “os ventos” que varreram os campos de plantação. Face a toda esta série de determinantes que estão presentes nas modificações das tramas, é muito difícil estabelecer uma comparação pensando a diferença entre os desfechos das duas obras. Elas não foram criadas para serem iguais, portanto, não cabe analisar de forma hierárquica os significados de ambas. O final do romance de Steinbeck é multifocal, bastante complexo e permeado de analogias e simbolismos religiosos. A “propaganda” de Ford vai ao encontro de sua própria trajetória fílmica dentro de *Hollywood*.

⁴³¹ GOSSAGE, *Op. cit.* 1990. p. 103

Ele afirmou nunca ter lido o romance, trabalhando a partir de um roteiro e de uma encomenda específica de Zanuck. *As Vinhas da Ira* foi mais um dentre vários filmes que Ford realizou naquele ano. A produção começou no dia 4 de outubro de 1939 e durou apenas 43 dias, o que permitiu a estreia no dia 24 de janeiro de 1940. No mesmo ano que foi chamado para este projeto, Ford já tinha rodado dois dos seus filmes mais aclamados: *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*), em que Henry Fonda foi escalado para representar o personagem principal; e ainda, no começo do ano de 1939, *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*), uma produção autoral do cineasta que foi rejeitada pelos grandes estúdios da época por julgarem a temática *western* ultrapassada, mas que foi o filme mais visto nos cinemas naquele ano e um dos mais aclamados filmes dentro da produção do cineasta.

Portanto, o filme *As Vinhas da Ira* foi também uma mercadoria, parte de uma lógica de uma indústria cinematográfica da realização de produtos comercializáveis para as massas. As escolhas de alguns dos atores de maior sucesso em *Hollywood* na época, como Henry Fonda (que interpretou Tom Joad, a pedido de Ford visto a excelente relação que ambos firmaram nas gravações de *A Mocidade de Lincoln*), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Casy) e Charley Grapewin (Grandpa) foi proposital pois os três principais realizadores da obra, Nunnally Johnson, Daryl F. Zanuck e John Ford visavam o sucesso do filme, comprometidos em silenciar qualquer característica do roteiro que pudesse associá-lo à subversão da ordem social e de gênero, ou ainda, não ser um sucesso de público. O filme foi imediatamente considerado uma obra prima, mas não teve um grande sucesso comercial se comparado aos demais filmes daquela década.⁴³²

Os realizadores eram bastante sensíveis aos temas que se relacionavam à narrativa dos Joad. Zanuck foi um homem que não nasceu rico, mas conseguiu “se fazer” alguém de renome e prestígio através do seu extenso trabalho com o cinema. No ano seguinte ao lançamento de *As Vinhas da Ira*, Ford lançou o derradeiro filme deste período de sua carreira que minimamente tratou de temas políticos. Em *Como Era Verde o Meu Vale* (*How Green Was My Valley*), Ford contou através da perspectiva de uma criança que lembra-se de sua terra natal, da qual teve que partir, a situação trabalhista nas minas de carvão da Irlanda – a terra que o pai de Ford deixou na virada do século XIX para o XX para fazer a vida na América. Em comum, os dois filmes têm um tema principal: são nostálgicos, produtos da compreensão de Ford de que o tempo destrói a tradição que necessariamente tem de morrer para que algo novo, que guarda apenas promessas sobre o futuro, possa surgir.⁴³³

⁴³² EYMAN; DUNCAN; *Op. cit.* 2005. p. 109

⁴³³ EYMAN; DUNCAN; *Op. cit.* 2005. p. 119

Pensando este filme enquanto uma obra realizada na era da reprodutibilidade técnica, de uma indústria e mercado da arte cinematográfica, uma questão central se coloca: a representações das mulheres e da maternidade não poderia ser algo de difícil aceitação do público; tinha que fazer parte de uma história do gênero melodramático com a qual as pessoas pudessem se identificar. Representações questionadoras sobre as relações de gênero, críticas à sexualização feminina pela ordem e imaginário da cultura patriarcal não seriam produtos para um sucesso de público e do mercado cinematográfico.

O poder visual do filme fez de Ma Joad, Rosasharn e Vó Joad representações de mulheres com as quais não só a classe média, mas ainda uma camada mais ampla e empobrecida que igualmente frequentava os cinemas, poderia facilmente se identificar. Neste filme a câmera negocia com a audiência para ganhar sua simpatia nos temas abordados, construindo uma narrativa de identificação na qual certamente a composição visual do filme, tributária da estética documentarista que perpassou as produções culturais da década de 30, trabalhou de forma sincrônica para que os Joad fossem aceitáveis tendo em vista os valores vigentes na sociedade americana.

A similaridade com as fotografias e filmes documentaristas do FSA fez os Joad do romance objetos de um *voyeurismo* construído para a identificação, propaganda e publicização de um modelo de família e de comportamento ideal. As críticas feitas à obra de Steinbeck foram tributárias do medo acerca das transformações sociais, políticas e culturais que os Estados Unidos viam se manifestar principalmente em grupos e associações trabalhistas, de esquerda, feministas e de direito das mulheres. Por outro lado, foi o esforço em normatizar e esmaecer as inseguranças históricas sobre as relações de gênero e de classe que guiou o discurso do filme *As Vinhas da Ira*.

Nele, nada incita a identificação do espectador com o desvio, ou as mudanças culturais, trabalhistas e das relações entre homens e mulheres. A conexão entre ficção e a realidade esteve presente nesta obra para corroborar a favor de um discurso conservador acerca das transformações e readequações sociais pelas quais os Estados Unidos passavam desde o início da modernização da sociedade. Afirmamos que o melodrama enquanto um gênero cinematográfico foi operacionalizado neste filme para normalizar as normas patriarcais. Os protagonismos morais dos membros da família Joad que poderiam ser incitadores de reflexões e juízos críticos foram abafados. Tom Joad foi um fantasma no romance após se desligar da família por ser alguém que poderia colocar todos em perigo, tornando-se o fantasma de um agitador.⁴³⁴ Como afirmamos ao fim do capítulo anterior e à luz do que Terry Eagleton disse sobre as maneiras como que as produções culturais são coletivamente interpretadas muitas vezes de maneiras diferentes daquelas que seus

⁴³⁴ BREVIDA, William. Specters of Joad. **The Steinbeck Review**, v. 13, n. 2, pp. 196-209, 2016. p. 197

realizadores podiam ter previsto, Ma Joad e Rosasharn foram também fantasmas. A maternidade e a representação feminina neste romance foram socialmente interpretadas como alegorias à uma potência feminina relativa à independência e emancipação feminina da família e dos valores patriarcais, efetivamente silenciadas na adaptação fílmica.

Ao terminar sem enunciar a mesma tragédia e tensão como o romance o fez, o filme associou estas mulheres a uma maternidade *aceitável*, que não era desestabilizadora como a que Steinbeck representou. Dentro do cinema da década de 30, a família Joad é diferente das famílias de outros filmes *hollywoodianos*, principalmente os mais populares como os musicais e as comédias: ela não cerceia, não limita os indivíduos e também não simboliza algo ultrapassado e anacrônico. Os Joad são paradigmáticos do que se esperava de um americano durante a Grande Depressão e o *New Deal*: que ele continuasse lutando, mantendo a fé na união e no trabalho. Mantendo os Joad isolados visualmente e discursivamente no filme, foram afastados de qualquer vinculação extremista como de alguns sindicatos e associações de esquerda, tornando implícito que não existia resolução nessas ações radicais: há ali somente a violência, a chance da morte e o banimento da vida social.

Concluimos, assim, que o filme evidencia o posto de destaque de produções culturais como verdadeiros modificadores da vida social numa era de mídias de massa. A epígrafe que utilizamos no início deste capítulo de autoria de Raymond Williams atenta para o fato de que a elaboração da ideia de cultura não deixa de ser também vista e posta em paralelo à ideia da elaboração de uma nova e lenta busca pelo controle.⁴³⁵ As modificações mais relevantes das duas obras se relacionam com a sexualidade, os discursos e as representações sobre as mulheres, bem como a ameaça à família e sociedade patriarcais. Este quadro evidencia que inseguranças e temores sobre a família e as transformações nos papéis sociais de gênero fazem parte das razões pelas quais a trama foi modificada ao ser adaptada para o cinema: foi um filme operacionalizado como uma tecnologia de gênero que contribuiu para a reprodução de um discurso que legitimava a desigualdade de direitos e de poder entre homens e mulheres como parte da ordem *natural* das coisas. A forma como estas naturalizações foram engendradas é ponto de análise do próximo capítulo deste estudo.

Existe certamente uma questão final que perpassa toda esta reflexão acerca das representações de gênero expressas e reproduzidas nas produções culturais da Grande Depressão, bem como os usos políticos que foram feitos delas em uma era de mídias de massa, que devemos salientar. Na carreira de romancista Steinbeck produziu obras bastante críticas como já destacado nesta dissertação. *As Vinhas da Ira*, *Ratos e Homens* e

⁴³⁵ WILLIAMS. *Op. cit.* 2011. p. 321

Batalha Incerta – que em 2016 ganhou uma adaptação para o cinema dirigida por James Franco – foram três romances sensibilizados com a causa trabalhista, principalmente dos pequenos agricultores e trabalhadores rurais. O primeiro romance de Steinbeck a fazer um sucesso significativo foi *Tortilla Flat*, de 1935, na qual reconstrói a história de uma amizade de *paisanos*, isto é, imigrantes mexicanos, para falar da vida e dos dias de boemia que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. Assim, Steinbeck dedicou uma parte de sua trajetória e sensibilidade para falar de minorias étnicas e políticas que compunham a sociedade norte-americana do começo do século XX. Porém, *As Vinhas da Ira* fala e comove sobre uma situação de desespero ou de abuso extremo de uma comunidade de homens e mulheres brancos.

Nesse sentido, há ainda duas questões que se faz necessário destacar sobre o filme de John Ford. A primeira é bastante específica: um dos personagens da trama, o irmão Joad mais velho, Noah, desaparece do filme. Há este erro de continuidade na trama que não a compromete. No romance, fica subentendido que Noah tinha algum tipo de dificuldade mental – podemos entender que seu parto foi muito complicado, o que acarretou dificuldades cognitivas leves. No romance (precisamente no capítulo XVII em que a família se prepara para cruzar o deserto), Noah “deserta”. À beira de um rio, ele diz não aguentar esta jornada e tudo que eles estavam sofrendo e ali pede ao seu irmão Tom para dizer a Ma Joad que o perdoasse, mas ele não iria deixar aquele rio. Assim, Noah parte e deixa a família. No filme o personagem se perde em determinado momento: a sequência que daria conta de explicar à audiência o que aconteceu com ele não foi incluída.

A segunda questão é essencialmente política, tanto no livro como no filme. Na trama de Ford não há pessoas negras, da mesma forma que no romance. Atentamos para isso principalmente no filme, pela questão da visualidade, mas é muito paradoxal com uma realidade histórica e social de uma trama que se passa no sul dos Estados Unidos, narrando a jornada de milhares de quilômetros dentro do país, não tenha representado nenhum *okie* afrodescendente ou de outra minoria étnica e racial, como os imigrantes mexicanos, chineses e japoneses que já viviam na América desde as últimas décadas do século XIX.

IMAGEM 18 – Os migrantes negros.



Autoria de Jack Delano. "Group of Florida migrants on their way to Cranberry, New Jersey, to pick potatoes. Near Shawboro, North Carolina. ". 1940. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/fsa2000022285/PP/>

As fotografias do FSA comprovam que presença de migrantes afrodescentes e mexicanos. (IMAGEM 18) as dificuldades que surgiram após a Quebra da Bolsa em 1929 tiveram diversas implicações para as pessoas e certamente classe, raça e gênero contribuíram para tornar ainda mais complicada a situação de alguns grupos sociais. Segundo estudos, aproximadamente 12 mil trabalhadores rurais afro-americanos foram desapossados durante a Grande Depressão, sendo que os afroamericanos compunham 25% de toda a força de trabalho do país.⁴³⁶

O romance e o filme *As Vinhas da Ira* reconstruíram uma realidade histórica pautados na imagem e na identificação de seus autores e produtores com a população branca norte-americana. A ambivalência e expressão política das duas obras culturais se fez tão evidente porque elas advogavam pelos descendentes e pela identidade anglo-saxã dos Estados Unidos.⁴³⁷ Provavelmente, foi precisamente este recorte de étnico-racial que fez com que os Joad tenham podido existir, tornando-se uma analogia política acerca da luta do homem pela terra, por trabalho e por justiça social que até hoje em dia é com frequência acionada. Talvez fosse politicamente impossível, para Steinbeck e Ford, pensar imaginariamente numa família *okie* negra ou numa família mexicana.

O modelo de família e as representações de gênero idealizadas nas duas obras pretenderam modelos ideologicamente idealizados, mas além dos parâmetros de uma cultura patriarcal sobre o Ser Mulher e os engodos da maternidade, o fizeram mobilizando

⁴³⁶ TROTTER, JOE W. "African Americans, Impact of the Great Depression on." Encyclopedia of the Great Depression, edited by Robert S. McElvaine, vol. 1, Macmillan Reference USA, 2004, pp. 8-17.

⁴³⁷ GOSSAGE. *Op. cit.* 1990. p. 118

representações, valores morais e sentimentais de uma subjetividade branca, tida como original e pertencente legítima da América. As possibilidades de se exaltar o instinto e o amor materno, natural e benéfico quando dentro dos limites aceitos, foram, nas duas obras – e de duas formas e propostas diferentes, como já dito – projeções e idealizações de uma ordem cultural hegemônica patriarcal. Foram também as representações de um imaginário branco das mulheres e das famílias brancas, as únicas que pareciam existir na elaboração daquelas duas narrativas de Ford e Steinbeck.

CAPÍTULO 5. A ITINERÂNCIA DAS REPRESENTAÇÕES DE VÓ JOAD, MA JOAD E ROSASHARN: RECONDUZINDO AS *BOAS MATERNIDADES* PARA DENTRO DOS LIMITES DO MITO DO AMOR MATERNO.

Possivelmente, quando o professor insistia com ênfase demais na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade. Era isso que ele estava protegendo de modo um tanto exaltado e com excessiva ênfase, pois era para ele uma jóia do mais raro valor. A vida, para ambos os sexos —e olhei para eles a abrirem caminho, às cotoveladas, pela calçada —, é árdua, difícil, uma luta perpétua. Ela exige coragem e força gigantescas. Mais que tudo, talvez, sendo, como somos, criaturas da ilusão, ela exige autoconfiança. Sem a autoconfiança, somos como bebês no berço. E como podemos gerar essa qualidade imponderável, e apesar disso tão inestimável, da maneira mais rápida? Pensando que as outras pessoas são inferiores a nós mesmos. Sentindo que temos alguma superioridade inata — pode ser riqueza ou posição social, um nariz afilado ou o retrato de um avô pintado por Romney —, pois não há limite para os patéticos recursos da imaginação humana sobre as outras pessoas. Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder.⁴³⁸

- Virginia Woolf

A divisão desta dissertação em cinco capítulos procurou estabelecer um percurso para a nossa reflexão, de modo que não só as produções culturais que aqui analisamos sejam contextualizadas, mas também para que a partir dos temas que elas enunciados, outras problematizações aparecer na análise.

Na história *As Vinhas da Ira* ficam muito visíveis problemas relacionados à economia e à sociedade dos Estados Unidos na década de 1930, razões pelas quais tantas vezes o romance e o filme foram estudados e reconhecidos pelo cânone literário e cinematográfico. Todavia, conforme tratamos ainda no primeiro capítulo, não seria exagero afirmar que estas questões parecem ser as mais evidentes, tendo em vista a secundarização das mulheres no imaginário em face de outros temas, mesmo na produção do conhecimento histórico. Quando redirecionamos o olhar para o passado vemos que os problemas e anseios que emergiram durante a Grande Depressão, um momento histórico de crise e fragilidade, não foram exclusivamente econômicos. O desejo de controlar e de assegurar uma ordem sociocultural patriarcal e as normas de gênero vigentes enfrentavam a resistência do protagonismo das mulheres e do feminismo.

O presente capítulo pretende analisar a itinerância das representações femininas e maternas no romance e no filme *As Vinhas da Ira*. O propósito é explicitar de que forma se

⁴³⁸ WOOLF, *Op. cit.* 1994. p.44

fazem presentes nas obras dois discursos sobre as mulheres; os interesses daqueles que produziram estes discursos; e também quais hiatos e estratégias discursivas da literatura e do cinema sobre os anseios conquanto a inscrição de gêneros, normas e naturalizações nos corpos de homens e de mulheres.

Para dar conta desta análise das representações enquanto evidências das imagens que uma comunidade produz de si mesma, analisaremos o romance de John Steinbeck e o filme de John Ford como registros de um âmbito social e leituras históricas de período que reproduzem interesses e estereótipos.⁴³⁹ Se pensarmos de acordo com clássicas análises literárias e fílmicas, na trama *As Vinhas da Ira*, Ma Joad, Rosasharn e Vó Joad, as três figuras maternas da família Joad, não são as protagonistas. Porém, como os capítulos anteriores deixaram claro, a elas se relacionam as maiores transformações narrativas: o protagonismo moral das mulheres foi o principal ponto de ansiedade social relativa ao livro, como também o objeto principal nas mudanças da adaptação fílmica. Por isso, a análise neste capítulo está dividida em um tópico para cada personagem. A proposta não é hierarquizar as duas narrativas e as formas de representar a maternidade e as mulheres, mas sim estabelecer os deslocamentos, espaços e papéis destas mulheres no livro e no filme. Desta maneira, os discursos políticos que se entrelaçam às mudanças e permanências nas duas obras podem ser problematizados, e o local da cultura como (trans)formador de comunidades e sociedades fica em evidência.

As três seções dialogam entre si pelo tema e também porque as personagens dividem o mesmo tempo/espaço diegético. Como devemos dar conta do que, em certa medida, é uma mesma narrativa linear (a jornada que se inicia em Oklahoma e acaba na Califórnia), a separação segue esta linearidade para que a leitura não se torne confusa, repleta de remissões e deslocamentos temporais que dificultam a compreensão. Assim, a primeira seção é dedicada à personagem mais velha da família, Vó Joad, sendo entre as três mulheres aquela que morre na estrada. Na seção seguinte o objetivo principal é analisar Ma Joad, a personagem que tanto no livro quanto no filme suscitou elogios e que pertence ao conjunto das representações de mulheres coerentes com o melodrama e seu cortejo de mães abnegadas e sofredoras, encarnações literárias do amor materno como instinto. A seção final destinamos a Rosasharn, por ser ela durante toda a história a mulher que vai se tornar mãe e protagonista da ação moral mais intensa da narrativa: seu gesto final seria a maior prova do mito do amor materno e foi justamente esta ação que foi omitida no filme de John Ford⁴⁴⁰.

⁴³⁹ CHARTIER. *Op. cit.* 1990 p. 17

⁴⁴⁰ Para facilitar a reflexão, tendo em vista que as duas obras têm o mesmo título, algumas vezes vamos nos referir a elas por “a história de John Ford” ou “a história de John Steinbeck”. Todavia, isto não significa esquecer as relações de poder, de influência e colaboração (que ficaram claras nos

5.1 Vó Joad e a representação da mãe idosa.

Dentro do exercício retórico social e cultural pelo qual um indivíduo se faz mulher, a alusão à sua necessidade biológica de ser mãe e a maternidade como saber e desejo inato a todas as mulheres é uma das imagens mais expressivas nas figurações do feminino. A imagem da maternidade foi reiteradamente criada na cultura, na sociedade e na política a partir do século XVIII como a experiência a partir da qual a mulher se realiza como sujeito, dando conta do seu destino fisiológico, de sua vocação “natural” como um organismo voltado à perpetuação da espécie.⁴⁴¹ Como aponta Simone de Beauvoir, a disponibilidade de métodos anticoncepcionais mais seguros e menos violentos para os corpos femininos permitiu o exercício mais livre da sexualidade, sem necessariamente estar associada à reprodução. Também possibilitou outras experiências com os corpos para além da gestação e do cuidado com os filhos e com a família.⁴⁴²

O período aqui estudado refere-se a uma época anterior ao controle da natalidade pelas mulheres. Como tratamos no segundo capítulo, havia por parte de algumas mulheres a intenção de ensinar às outras a conhecer seus corpos para controlar a natalidade, mas foram oportunidades de conhecimento para um número bastante restrito de mulheres. Os métodos contraceptivos e sua popularização, bem como a crítica à maternidade compulsória são mais recentes, dos anos 1960, quando a pílula anticoncepcional se tornou acessível às mulheres e também quando estas questões chegaram nos meios universitários e na mídia, muito por conta do adensamento da luta e das agendas feministas.

Seria ingenuidade dizer que antes as mulheres não tinham suas próprias formas de controlar seus corpos e o nascimento de crianças. Como vimos pela atuação de Margareth Sanger no Brooklin da virada do século XIX, a partir de diferentes práticas, como o aborto, o infanticídio e outras formas da cultura popular para inibir a gravidez e os nascimentos, a vida reprodutiva das mulheres foi sempre objeto de reflexão e desejo de controle. Foi um tabu e um assunto corrente, arraigado de práticas e saberes da medicina institucionalizada e do saber popular que as mulheres utilizaram para ensaiar soluções para a questão reprodutiva de seus corpos.⁴⁴³

capítulos 3 e 4) que também construíram estas histórias tais quais as conhecemos. Referimo-nos assim para facilitar a análise e não porque sejam produtos de “gênios criativos” desligados do mundo.

⁴⁴¹ BEAUVOIR, Simone. Segundo sexo, volume II: a experiência vivida. 2. ed., trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia. 1970. p. 247

⁴⁴² BEAUVOIR. *Op. cit.* 1967. pp. 247-248.

⁴⁴³ ROHDEN, Fabíola. A arte de enganar a natureza: contracepção, aborto e infanticídio no início do século XX. In: **Coleção história e saúde**. Fiocruz, 2003.

Portanto, quando questionamos a representação da maternidade e da feminilidade no romance e filme *As Vinhas da Ira*, temos que partir de uma perspectiva que questiona a maternidade em tais textos como experiência social, uma codificação impreterível do que seria a feminilidade e os valores morais das mulheres. Mas, tratando-se de duas obras das primeiras décadas do século XX, devemos considerá-las como parte de uma subjetividade partilhada coletivamente em que a possibilidade de não ser mãe era considerada uma patologia. Os métodos contraceptivos anteriores à pílula eram tão tabus quanto a própria sexualidade feminina – abortos e infanticídios ocorriam por vontade das mulheres ou de seus companheiros, mas a marginalidade dos direitos femininos na discussão política mantinha a maternidade como algo natural.

Partimos do entendimento de que a sociedade na qual surgiram estas duas obras durante a Grande Depressão dificilmente concebia a possibilidade de mulheres em idade reprodutiva poderem se realizar plenamente não tendo filhos. Por isso, representações e discursos dissidentes da moralidade patriarcal sobre a maternidade geravam tantos anseios sociais e o desejo de se controlar e ressignificar estas representações. Acreditamos que não ser mãe não era uma possibilidade, e muito menos exercer a maternidade fora dos padrões da norma patriarcal, que transbordasse os limites em que as mulheres podiam orbitar: isto poderia ser algo tão desestabilizador quanto ser uma mulher emancipada e sexualmente livre, sem filhos e sem marido.

Na trama *As Vinhas da Ira* existem quatro mulheres no núcleo principal do romance, no livro e no filme. Vó Joad, Ma Joad, Rosasharn e Ruthie fazem parte da mesma família e todas permanecem na história, apesar da itinerância das representações. Ruthie é criança, e podemos dizer que dentre todos, ela e seu irmão mais novo, Winfield, são os dois personagens que mais se mantiveram semelhantes na história literária e fílmica.

Em alguns estudos dedicados ao livro *As Vinhas da Ira*, é comum a referência à religião.⁴⁴⁴ Distantes de qualquer individualidade ou possíveis exemplos de casos restritos, a escrita de Steinbeck com analogias à fé cristã pretendia transformar a história da família Joad numa história atemporal.

Esta é uma questão bastante plausível, visto que o referencial judaico-cristão está presente na obra em diversas passagens. Há personagens que conjecturam abertamente sobre a religião, como Jim Casy, o ex-pastor que desacreditou da sua fé.⁴⁴⁵ Toda a história é

⁴⁴⁴ CARPENTER, Frederic. I. The philosophical Joads. In: STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. The Viking Critical Library. Penguin, 1996 pp. 562-571. p.569

⁴⁴⁵ Em momento algum é possível afirmar com total certeza à qual religião os Joad pertenciam. Porém, segundo Peter Lisca, Jim Casy era um ex-pastor calvinista. No momento em que Casy e Tom Joad se reencontram no começo do romance, Casy diz a Tom que o batizou, o que torna possível deduzir que a família também era calvinistas. (LISCA, Peter. *The Grapes of Wrath as Fiction*. In: STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. The Viking Critical Library. Penguin, 1996 pp. 572-588.)

atravessada por um contínuo uso de simbolismos que podem ser úteis para se pensar as idealizações e os entendimentos daquela sociedade a respeito das relações de gênero.

Assim, a retórica religiosa é estrutural na obra. Considerando os 30 (trinta) capítulos que compõe o texto – e que foram adaptados para um filme de 129 minutos –, três grandes eixos estruturam os acontecimentos pelos quais a família passa: a seca, a viagem, e a Califórnia. No entendimento de Peter Lisca esta estrutura tem origem na leitura do Antigo Testamento, em que a seca remete à opressão do povo hebreu no Egito; a erosão do solo é uma praga; a viagem é uma referência ao êxodo, isto é, à jornada da libertação; e, por fim, a Califórnia simboliza Canã, a terra prometida.⁴⁴⁶

Na trama não conhecemos o nome próprio de Vó Joad. No livro e no filme ela será sempre referenciada por sua posição familiar de avó e pelo nome familiar. Dentre as personagens do núcleo principal, ela é a mais religiosa: aparece diversas vezes rezando, proferindo trechos da Bíblia e louvores, etc.⁴⁴⁷ Quando Tom Joad retorna para casa, o narrador apresenta Vó Joad da seguinte forma:

Atrás dele [do avô] coxeava sua mulher, uma mulher que sobrevivera apenas porque era tão má quanto o marido. Mantinha-se uma religiosidade aguda, feroz, que era tão viciosa e selvagem quanto o caráter do marido. Certa vez, depois do culto, ainda em êxtase, agarrara na espingarda do marido e fizera fogo contra ele, com ambos os canos, raspando-lhe a nádega, e *daí em diante ele a respeitou e não tentou torturá-la como as crianças torturam os bichinhos*. Coxeando atrás do marido, ela segurava a saia comprida de encontro às pernas, e soltava, em tom agudo, o grito de guerra: “Com Deus, pela vitória....”⁴⁴⁸ [friso nosso]

Vó Joad e seu marido já eram bastante idosos quando a trama se inicia, mas é interessante observar que o perfil psicológico da personagem enfatiza sua religiosidade e a bravura frente a vida por conta de tudo que havia já passado. Na apresentação dos dois idosos no livro não existe uma indicação de que eles dois fossem senis. Vó Joad é bastante severa por sua religiosidade, por ser alguém que criou dois filhos (a mãe de Tio John e de Pa Joad) em meio à violência e às dificuldades da vida rural, e, como Steinbeck deixa subentendido, porque a violência doméstica e de gênero foi algo presente em seu casamento até o momento em que ela reagiu contra seu marido.

⁴⁴⁶LISCA, Peter. p. 579

⁴⁴⁷ Outras questões também reportam a matrizes religiosas. Por exemplo, o nome Ruthie tem referência no Antigo Testamento, e na origem hebraica significa “amigo” ou “companheiro”. Winfield, por sua vez, é um nome para o qual se dá o significado “aquele que é amigo do solo”. Assim, as alusões religiosas que permeiam a obra vão para além das metáforas e analogias com ocasiões específicas: os nomes de membros da família Joad tem significados que já indicam para o leitor o perfil psicológico dos personagens, e também compõem a própria estratégia narrativa do texto.

⁴⁴⁸STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 104-105

No filme *Vó Joad e Vô Joad* (Charley Grapewin e Zeffie Tilbury) representam o que poderíamos chamar da velhice idealizada, peças do modelo genérico e abstrato de família que foi o fio condutor que guiou a adaptação. Na questão da modificação dos destinos dos personagens, Vó Joad, Vô Joad e as crianças são aqueles que menos sofrem transformações, haja vista que as histórias para os quatro personagens são bastante verossímeis. Porém, os avós na trama são mais uma peça que trabalha para a construção da maternidade e do amor materno que é encarnada por Ma Joad. (IMAGEM 19)

(IMAGEM 19) – Vô e Vó Joad.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Tal qual o romance, os avós e demais membros da família aparecem no filme durante a refeição matutina quando Tom retorna para casa. Porém, diferente da obra literária em que os idosos vão até Tom e Casy do lado de fora da casa, no filme eles já parecem ser bastante idosos desde o início da narrativa. Estão sempre sentados, ou andam com muita dificuldade, e sempre estão discutindo um com o outro por questões corriqueiras, que colaboram para uma imagem caricata dos idosos. São sempre indivíduos que inspiram cuidados e atenção, especialmente por parte de Ma Joad que é quem tem a responsabilidade pelo cuidado de ambos.

Em diversas passagens do romance Vó Joad enuncia ter consciência do que estava se passando. Quando vê Casy pela primeira vez ignora que ele já não era mais pastor, e pede para ele orar em agradecimento à refeição e pelo retorno de Tom:

- Então diga – falo Avó – E diga umas palavras sobre a nossa viagem para a Califórnia.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 108

O filme designa apenas um diálogo em que a avó aparece como um sujeito de fala consciente, justamente aquele em que os dois anciãos são apresentados para o espectador durante a primeira refeição: é apenas um diálogo provocador, engraçado, incitando riso na plateia. (IMAGEM 19) No filme a avó não é aquela mulher que Steinbeck apresentou, dura, que sobrevivera às diversas dificuldades e criara os filhos em um ambiente pouco próspero, perpassado por violências. Ela é uma anciã respeitada por todos, mas parte do modelo melodramático burguês de família: com pais, avós, tios e filhos convivendo em harmonia.

No livro a comoção da partida e a consciência acerca das razões do abandono da terra são os motivos do sofrimento dos idosos. É este sofrimento que leva o avô à morte por apoplexia durante a viagem⁴⁵⁰ e, em decorrência desta perda, a avó também vem a falecer. No filme, as duas mortes continuam interligadas, mas ficam muito associadas, desde as primeiras cenas, com uma representação de senilidade e da dificuldade em aceitar a mudança e saber lidar com ela. (IMAGEM 20)

IMAGEM 20 – Vó Joad chora de dentro do caminhão a morte do esposo.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

No filme, após a morte do esposo, a avó não diz nada. Ela é objeto do olhar da câmera (IMAGEM 20), mas seu choro tem um significado bastante objetivo: de dentro deste espaço fechado que é a cabine do caminhão, em um plano médio que é significativo do desejo do retrato da situação, a avó é representada como uma viúva em luto, chorando a morte do companheiro de uma vida e a partida de um membro da família.

Na trama original, a avó é uma figura ativa e atuante durante todo o período que antecede a morte do esposo. O avô havia se recusado a partir junto da família na manhã em que se executaria o despejo de Tio John. Em uma conversa com todos, ele diz:

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 184

- Não vem conosco? – perguntou Pai. – Que é que o senhor ‘tá dizendo? Mas a gente já embrulhou tudo. Agora não podemos mais ficar aqui. Não temos mais onde ficar.
 - Eu não disse pra vocês também ficar – disse Avô. – Acho que vocês devem viajar, sim. Mas eu... eu fico. ‘Tive pensando a noite toda nisso. *Aqui é a minha terra*. E não me importa que lá na Califórnia as uvas caiam na cama das pessoas. Não vou, e pronto. *Sou daqui e fico é aqui mesmo*.⁴⁵¹ [friso nosso]

Em face desta resistência à partida, a família medica o avô com um xarope para dormir que Ma Joad tinha guardado, o que permite a eles levarem o idoso junto, mesmo contra a vontade do avô. Todavia, como fica claro a partir do trecho acima, o avô não estava bem de saúde. A partida causou nele um adoecimento muito rápido e feroz, que culmina em sua morte num acampamento a beira da estrada. Neste acampamento a religiosidade da avó é novamente reiterada, porque ela exige que Casy reze por seu esposo:

- Não é nada grave, Avó. Ele só precisa descansar um pouco.
 E Avó respondeu, zangada:
 - Mas eu quero ver ele. Esse velho é sabido como o diabo. A gente nunca sabe direito o que ele tem. – *E entrou intempestivamente na tenda*, pôs-se diante do colchão e mirou o marido: - Que é que tu tem? – perguntou. E novamente os olhos do Avô se dirigiram à origem da voz e seus lábios contraíram-se. – ‘Ta fingindo – disse Avó. – Eu não disse que ele é sabido? Hoje de manhã fez a mesma coisa pra não precisar embarcar com a gente. De repente, começaram a doer-lhe as costas – falou, quase com desprezo. – Ele tá é fingindo. Já conheço a manhã; é pra não precisar falar com ninguém.⁴⁵² [friso nosso]

Na sequência, Jim Casy, que estava ao lado do enfermo, responde:

- Ele não está fingindo, Avó. Está doente mesmo.
 - Oh! – Ela olhou novamente para o marido. – Muito doente, diz o senhor?
 - Sim, bastante doente, Avó.
 Por um instante, ela hesitou.
 - Bem – disse depois com rapidez – então, por que é que o senhor não ‘ta rezando? O senhor não é um pregador?
 Os dedos fortes de Casy fecharam-se novamente em torno do pulso de Avó.
 - Eu já disse à senhora que não sou mais nenhum pregador.
 - Mas reze, reze de qualquer maneira – *ordenou ela* – O senhor sabe todas as reza de cor.⁴⁵³ [friso nosso]

É evidente a modificação de sentidos que a personagem da avó tem de uma obra para a outra. O local desta feminilidade específica de uma mulher idosa e da avó enquanto mãe é muito particular dentro da trama, e foi ressignificada pelo discurso fílmico. Avó continua sendo uma mulher adulta, mas ela representa um estágio de consciência e capacidade de entendimento do que estava acontecendo no mundo bastante similar àquele

⁴⁵¹ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 183

⁴⁵² *Idem.* p. 182

⁴⁵³ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 182-183

das crianças: ela precisa ser cuidada pelos adultos, principalmente Ma Joad. Na narrativa fílmica, não existe nela um traço ou uma ação marcante que a torne próxima da mulher aguerrida e de uma religiosidade pulsante que marca seu perfil psicológico na obra literária até o momento em que ela também adoece, após a morte do companheiro.

A única cena além daquela do enterro de Avô que indica que Vó Joad não era completamente senil é um momento à beira do Rio Colorado, no estado do Arizona, em que a família para o carro para olhar o cenário. Este é o primeiro rio que aparece no filme que não está seco, uma indicação para o espectador que a família já está distante de Oklahoma e mais próxima de seu destino.

É um momento bastante avançado na história. Quando o carro para ao lado de uma ponte para ver o rio e este novo mundo, Pa Joad chama a família para olhar esta nova realidade: “Lá está, pessoal. A terra prometida”.⁴⁵⁴ Ma Joad e Vó estavam sentadas no local mais confortável do caminhão, ao lado do motorista. Enquanto Ma olha o cenário de dentro do caminhão, diz para a anciã fazer o mesmo, porque lá estava a Califórnia. Avó tira o cachimbo da boca e cospe para este cenário. É um ato bastante emblemático na narrativa porque a traz de volta para o enredo como um sujeito consciente, e porque questiona com este ato as expectativas da família e também dos espectadores a respeito desta “terra prometida”.

É muito significativo ainda porque a avó falece durante a travessia do trecho desta estrada que cruza o deserto de Mojave, já na Califórnia. Desse modo, sua última aparição no filme antes de adoecer e começar a ter delírios é esta cena em que ela desdenha do cenário verde e de esperança, causando espanto a Ma Joad (IMAGEM 21) e ao espectador. Em nosso entendimento tal representação dos idosos - especialmente da avó que está relacionada com a figura de Ma, que cuida dela – reforça que ambos já não cabiam neste novo e transformado mundo com o qual a família se depara durante a viagem, portanto, precisavam morrer. (IMAGEM 22)

⁴⁵⁴ Transcrevemos aqui as legendas oficiais em português do filme a partir do DVD “Edição Fox clássicos” de 2013. O filme foi remasterizado. Todas as imagens utilizadas nesta dissertação são desta edição. No áudio original Pa Joad diz “*Well, there she is, folks. The land of milk and honey.*” Não existe uma versão deste filme dublada em língua portuguesa oficial do Brasil.

IMAGEM 21 – O desprezo da Avó.



IMAGEM 22 – O cuidado na estrada.



Fonte: cenas de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Esta retórica que aos poucos se constrói na linguagem fílmica para dar um destino a cada personagem sem fazer as perigosas relações e aproximações feitas por Steinbeck é perpassada pela religiosidade captada pela câmera para corroborar a imagem de uma família cristã, bem como a importância da figura materna. (IMAGEM 23)

IMAGEM 23 – Os Joad à mesa.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Na primeira cena em que os Joad aparecem reunidos (no filme isto acontece antes da chegada de Tom) estão todos na casa do Tio John (o segundo personagem da esquerda para a direita na foto, de cabeça abaixada em oração, ao lado da Vó). Ma Joad é a única da família em pé enquanto todos estão sentados. Como vemos a partir de um enquadramento que dá conta de apresentar todos os elementos de uma refeição, com a mesa, os utensílios,

e os membros da família sentados ordenadamente em sinal de respeito, é ela quem tem a fala nesta cena e profere a oração antes da refeição.

Podemos ver ainda que ela está ajeitando as roupas do avô (IMAGEM 23), porque ele, tal qual a avó, é na representação fílmica uma figura bastante caricata da velhice, daqueles que já estão um tanto distantes do mundo e da consciência com o que se passa, precisando assim de um cuidado constante de outras mulheres.

A partir destas e de diversas outras cenas em que Ma Joad aparece cuidando dos seus familiares em qualquer momento apesar da conturbada contingência em que viviam, o espectador vai conhecendo que os Joad são uma família “comum” norte-americana, com a qual é possível se identificar. Ma Joad está sempre preparando a comida para todos, servindo e limpando: ela não come em nenhum momento do filme. (IMAGEM 24) e (IMAGEM 25)

IMAGEM 24 – As tarefas domésticas.



IMAGEM 25 – Cuidando da família.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Assim, afirmamos que as mulheres da família são explicitamente peças-chave para a elaboração do valor social da família e dos papéis de gênero. Na obra literária, as interseções entre capítulos narrativos e ensaísticos constantemente suscitam no leitor reflexões a respeito de outros temas como a questão da desapropriação da terra, que colocam em suspenso esta imagem da família harmoniosa e da maternidade como a peça de coesão de uma estrutura composta por homens, mulheres, crianças e idosos.

Este desejo de incitar no leitor a reflexão de questões mais amplas que história contada sobre a família se inicia bem cedo no livro. No capítulo IV, em que um narrador onisciente reflete sobre a situação coletiva da expropriação da terra, Steinbeck deixa implícita a existência da violência dentro das famílias, o que é bastante contraditório com as imagens que o discurso fílmico se esforçou em construir:

E os arrendatários ficavam de cócoras e engravatavam, pensativos e desesperados, a areia com os pauzinhos. Eram sombrios os seus rostos queimados de sol e ardiam-lhes os olhos em febre e em cólera. *As mulheres andavam com cautela, espiando os homens com ternos nos olhos, e as crianças se agarravam às saias das mulheres, medrosas, prontas para correr, com medo de pancadas.* Os meninos mais crescidos acompanhavam os passos do pai, porque já se sentiam homens. E, após algum tempo, as mulheres perguntavam:

Que é que eles queriam?

E os homens as olhavam por um instante e havia muita pena e muita tristeza em seus olhos. Nós temos que ir embora, diziam. Vem um trator e um capataz, que nem nas fábricas.

Aonde nós vamos? perguntavam as mulheres.

Não sei. Ah, não sei.

E as mulheres entravam depressa nas casas e apertavam as crianças de encontro ao peito. *Elas sabiam que um homem assim aborrecido e assim desesperado tornava-se depressa colérico, voltando-se contra os que ama.* E deixavam os homens sozinhos, a pensar e a engravatar a poeira.⁴⁵⁵ [friso nosso]

Esta passagem indica que as mulheres e mesmo Vó Joad foram vítimas da violência doméstica (mas também alguém que reagiu a ela e tinha voz própria). A partir destes trechos podemos afirmar ser manifesto que uma dubiedade guiou os processos de construção de sentido em filme e livro. Ford pautou-se em fazer uma modificação do projeto político da obra, deslocando tanto o perfil psicológico dos personagens, quanto a organização do discurso literário do romance que instrumentaliza o leitor a refletir para além das questões sociais que estruturam a obra. Foi completamente retirado do discurso fílmico a menção à violência de gênero que permeia a obra literária, e acreditamos que ela se conecta a construção das personagens Ma Joad e Rosasharn como protagonistas morais do romance.

Portanto, a estrutura linguística do texto literário, que intercala as formas de narrar entre descrição e reflexão, não foi transposta para o filme. Entendemos que esta estratégia narrativa de Steinbeck é produto de uma cultura política da qual o filme procurou se distanciar.

Bem como apresentado no terceiro capítulo deste estudo, a subjetividade deste romancista é tributária de uma experiência com as transformações suscitadas pela modernização da América, com suas leituras, e com sua vivência em círculos de sociabilidade e intelectualidade críticos à ordem patriarcal e burguesa. Desse modo, entendemos que sua visão de mundo, e com isso, a forma como trabalha o processo de subjetivação literária em seu romance, retira das margens da análise questões como a violência de gênero e a experiência da maternidade, problematizando assim a própria ideia de família.

⁴⁵⁵ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 49.

Por mais que este não tenha sido o objetivo central do romance, a proposta de construir uma leitura literária bastante realista e documental transpôs para o texto os engodos da dominação da ordem econômica e patriarcal. Estas eram questões muito latentes naquela sociedade em crise, em que por tanto tempo o sistema político e a ordem dominante agiam de forma violenta e repressiva contra as manifestações críticas ao liberalismo econômico, ou defensoras dos direitos das mulheres e outras minorias. Por isso a reescrita da história no cinema tratou de amenizar tais questões, utilizando-se da proposta documental na questão estética e imagética, em detrimento do tratamento dos temas sensíveis que permeiam o romance.

Assim, vemos que as cenas do filme e a própria narrativa são construídas para estabelecer uma empatia na audiência com a personagem de Ma Joad, em específico. Sendo um filme *hollywoodiano* da década de 30 (lançado em 1940, mas produzido por um pensamento sobre o cinema e a arte tributários da década anterior), é praticamente impossível esperar que os capítulos ensaísticos do romance, que incitam o leitor para reflexões através da suspensão da narrativa da família, pudessem ser reproduzidos. Dentro das estratégias visuais, imagéticas e sonoras que formam o que reconhecemos como a narrativa clássica *hollywoodiana*, é premissa que a interposição entre causa e consequência seja cronologicamente linear, a própria base do ordenamento da montagem da película. Na compreensão de cinema que produziu *As Vinhas da Ira*, a única possibilidade de cisma com esta diegese narrativa é o uso da elipse, isto é, a utilização de um tempo da *psique* do personagem para evocar uma memória, um fato de um passado anterior ao início da narrativa e que precisa ser agregado à história.

A única situação de elipse que existe na narrativa de John Ford é a que o diretor criou para o personagem Muley Graves para explicar a Tom Joad como ocorreram as desapropriações de terra, primeiro com a chegada dos oficiais a serviço dos bancos entregando as ordens de despejo, e depois com os tratores derrubando as casas⁴⁵⁶. (IMAGEM 26) Entendemos que a reflexão como uma reminiscência é utilizada discursivamente para comunicar à audiência sobre a existência de outra família, vizinha aos Joad, que passou pela mesma situação. Pela narrativa o espectador pode estabelecer uma comparação para pensar como se deu esta mesma situação com a família Joad.

⁴⁵⁶ Não fazemos aqui a reprodução do trecho da obra literária que corresponde a este momento porque ela já foi citada nesta dissertação, no primeiro capítulo. A imagem 5 que analisamos nesta dissertação corresponde ao exato momento em que Muley conversa com Tom e Casy, e onde a elipse de reminiscência do personagem se encaixa.

IMAGEM 26 – A família Graves.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Nesta ruptura da narrativa linear temos uma representação de outra família. É uma cena bastante breve, composta por uma única sequência que dá conta da explicação sobre a desapropriação das terras. É ainda a única cena em que vemos em um enquadramento mais aberto sobre a terra que estava sendo reapropriada em Oklahoma, e em específico para nossa análise, onde outra representação de uma experiência feminina e materna neste tempo e espaço é apresentada.

Não é possível aferir com toda certeza qual das duas mulheres da cena é a esposa de Casy, mas é muito provável que seja a mais velha, que se encontra ao lado do jovem ao centro da imagem porque ela o impede de iniciar uma briga com o homem do carro, representante oficial que entrega a ordem de despejo. Nenhuma delas fala ou é o sujeito de ação na cena: apenas figuram ao lado dos homens como parte desta representação sobre uma outra família *okie*.

As mulheres aparecem retratadas de maneira complementar aos homens. Elas são uma extrapolção que orbita nas cenas deste filme para dar conta de uma ideia de algo que depende delas para ser completo (como a família), mas nas quais elas ocupam um lugar bastante específico e circunscrito. Não são mulheres ativas, ameaçadoras, que interpelam os homens da família ou de fora deste círculo – a não ser que seja para ocupar o posto bastante idealizado de alguém que pede com emoção para que uma situação de violência entre dois homens não ocorra. São mulheres idealizadas pela obediência e distantes de qualquer remissão à emancipação ou à sexualidade.

É bastante sutil a reconfiguração da personagem da avó que acontece de uma obra para a outra. Isso evidencia para nós que por vezes os silenciamentos e as idealizações de gênero propagadas em veículos de comunicação, ou em obras culturais audiovisuais e

literárias, não operam sempre da mesma forma ou recorrendo a uma violência simbólica muito evidente. O lugar da maternidade e da ação feminina foi sutilmente modificado com Vó Joad e das outras mulheres que participam de forma bastante coadjuvante na trama.

A avó em livro e filme percorre o mesmo percurso. Tanto a primeira aparição da personagem quanto a última são correspondentes nas duas narrativas. Todavia, isto não garante à personagem a mesma dimensão psicológica e política nas duas obras. Aquela mulher idosa, representante de uma experiência feminina rural e pobre foi idealizada para corresponder não com as dificuldades e anseios da população rural a que ela pertencia, mas com um modelo de família que reitera a coesão, o posto da complementaridade feminina em relação ao masculino, e a obediência total das mulheres dentro desta família e cultura patriarcal. A discursividade da velhice, da doença, corresponde a um desejo de representar os idosos como sujeitos frágeis que necessitam de cuidados pela família: a ideia do abandono (de seres humanos ou de animais) não é concebível nas duas obras, em nenhum caso. O abandono ocorre sim, mas ele é estrutural: é latente o sentimento de perda que guia as histórias, de ansiedade e tormento coletivo causado pela destituição da terra. Foram os bancos e o Estado que abandonaram aquela parcela da sociedade.

Os *okies* não desamparam e continuam sempre lutando. No filme, produto de uma cultura cinematográfica e artística contrária ao discurso crítico ao governo norte-americano, Vó Joad não é um personagem lúcido, que interpela os homens. Nem mesmo sua feroz religiosidade, marca proeminente de sua personagem, foi mantida. A identificação que sua representação fílmica permite é de uma idosa doce e frágil, mais cuidada que as próprias crianças. Tornou-se uma mulher adequada ao imaginário patriarcal, destituída de seu passado de enfrentamento e luta para sobreviver na sociedade rural patriarcal norte-americana das primeiras décadas do século XX.

5. 2 “Chorar é fácil; o que é difícil é aguentar firme.”: Ma Joad.

A exibição contínua de mulheres como peças complementares de instituições idealizadas não é exclusiva do cinema. Constantemente as mulheres aparecem nesta posição relacional aos homens em outros gêneros artísticos. Elas aparecem enquanto parte integral de um discurso, objeto do olhar. Integram o discurso do Outro para reafirmar sua própria identidade e superioridade, que podemos dizer que é também masculina.⁴⁵⁷

Especificamente em narrativas melodramáticas como as *As Vinhas da Ira*, as mulheres estão em todos os lugares: na família, nos acampamentos oficiais e à beira da

⁴⁵⁷ KAPLAN, *Op. cit.* 2013.p. 14

estrada, nos estabelecimentos comerciais. São também peças que compõem uma representação do imaginário norte-americano, profundamente estereotipado e generalista da feminilidade, da maternidade, da luta política e de outras minorias étnicas e raciais.

(IMAGEM 27) – A representação dos indígenas.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

A imagem acima é um exemplo do como John Ford recorreu a estas presenças dos corpos femininos para conduzir o olhar do espectador, levando a audiência a pensar sobre a relação dos Joad com o espaço geográfico dos Estados Unidos, (IMAGEM 28) em primeiro plano vemos uma mulher indígena norte-americana não-identificada. Provavelmente ela é a mãe das crianças e trabalha com a tecelagem. Ao fundo, o olhar do espectador é conduzido pelo posicionamento da câmera para a estrada onde está o carro da família. A audiência tem sua atenção conduzida para estes nativos dos Estados Unidos com um olhar carregado de exotismo, daquilo que é “interessante” e “diferente”. A presença deste grupo no filme está em correspondência com um ideário sobre as jornadas para o Oeste – eles são representados nesta breve passagem como um elemento de um imaginário sobre os filmes de faroeste, do que as pessoas (que são sempre os brancos, não os povos indígenas) que vão “desbravar” esta região encontraram ainda no século XX. Em um primeiro olhar, estes “índios” à beira da estrada e que estão no caminho dos homens brancos, parecem parte da paisagem, um elemento constituinte do ideário norte-americano do espírito desbravador presente em toda jornada para uma terra nova e distante.⁴⁵⁸ Para o espectador a harmonia entre os povos é normal, tal qual a harmonia da família.

⁴⁵⁸ Lembramos que essa é uma das características dos filmes categorizados como pertencentes ao gênero *road movie*.

É importante destacar como a literatura e o cinema atuam nas práticas de subjetivação e de alteridade, nas quais se forma um imaginário sobre o Outro e de uma identidade legítima, pertencente a um grupo, sociedade ou gênero. Tomamos esta cena como metafórica sobre a imagem das mulheres porque assim como a ideia estereotipada do “índio” como uma peça de um cenário é recorrente em produções culturais, as mulheres também são exibidas no cinema e apreciadas como produtos genéricos de um imaginário masculino, objetos e não sujeitos. Por essa razão, a literatura e o cinema norte-americanos são também *locus* de reprodução de imaginários estereotipados e generalistas que reiteram espaços políticos de grupos sociais dominantes à revelia de todas as históricas lutas por reconhecimento e justiça social de minorias sociais, raciais e étnicas.

Como apresentamos no início deste estudo, o problema das representações é que elas podem não ser interpretadas como discursos e imagens que dão sentido ao mundo: é fácil cair na armadilha que toma tais constructos como reflexos da realidade. Principalmente para o caso da análise de produções culturais categorizadas como documentários sociais, como é o caso aqui, é mister que se reitere que se trata de uma idealização de um grupo social específico. O mesmo vale para o discurso sobre a maternidade e as relações de gênero, onde o realismo foi até usado para a comercialização destas obras, endossando a possibilidade de que aquela sociedade talvez não tomasse cinema e literatura como ficção, mas retratos do real.

Em face deste quadro, reafirmamos que na análise das duas obras sublinhamos o funcionamento dos poderes na elaboração da imagem de uma maternidade ficcional, expressa no romance, para outra ficção no cinema. Nestas duas leituras distintas ocorreu uma mudança na forma discursiva e simbólica, e devemos reiterar que apesar de todo o esforço de pesquisa sobre livro e filme é notável o quanto são profundamente distantes da realidade se pensarmos o contexto sócio-histórico estadunidense durante a Grande Depressão, tratado nos capítulos anteriores.

Se na análise da personagem da avó nos foi possível perceber a transformação simbólica da personagem pela modificação de uma mulher consciente e ativa (dentro das limitações da idade), para uma figura caricata e uma peça secundária na narrativa do drama particular de Ma Joad e sua família, não podemos afirmar o mesmo sobre a mãe protagonista da trama. Na itinerância que ocorre com as representações das mulheres da família do núcleo central criado por John Steinbeck, a personagem de Ma Joad foi aquela que não perdeu o protagonismo moral e político na obra de Ford, e a que mais se assemelha com a representação literária. Nas duas narrativas, Ma Joad é com certeza umas das personagens principais, ainda que o protagonismo acabe sempre relacionado a Jim

Casy e Tom Joad, haja vista o esclarecimento político dos dois personagens, tido como questão que sobrepõe às “questões femininas” ou familiares.

Para pensar esta questão temos que considerar que livro e filme, a partir do recorte temporal de que tratam, possuem dois tempos diegéticos diferentes. As histórias terminam em estágios distintos dentro do percurso da jornada da família: a trama fílmica acaba com o retorno da família para a estrada em busca de emprego, logo após o exílio de Tom Joad por ter cometido um assassinato durante a briga na greve em que Casy morre.

Assim sendo, reiteramos que o final da trama no filme foi despolitizado, reconstruído de acordo com o projeto político dos realizadores do filme de fazer dos Joad uma família referencial da moralidade e da bravura norte-americana, distantes de “agitadores”, comunistas, grevistas e, principalmente, distantes do protagonismo moral feminino. Retomamos este assunto já abordado nos capítulos anteriores porque ele é referencial para a análise da representação de Ma Joad e Rosasharn. O desfecho da obra era muito importante e o diário que Steinbeck manteve durante a produção do romance explicita em diversas passagens que o próprio projeto de escrita foi guiado pelo *plateau* final protagonizado por mãe e filha.

Durante os cem dias entre 31 de maio e 26 de outubro de 1938 em que Steinbeck escreveu o romance, noventa e nove entradas foram feitas no diário. Nelas fica latente a preocupação política que guiou a escrita do romance. Steinbeck era muito apreensivo acerca da forma como arquitetava a trama e cada personagem, pois queria imprimir uma dimensão política e social à sua obra, haja vista os temas centrais que organizavam o romance.⁴⁵⁹ Ele temia que seu livro tivesse uma propaganda negativa da causa migrante e *okie*, incitando ainda mais preconceitos, violências e segregações. Por isso ele construiu perfis psicológicos para cada personagem que delimitariam suas ações no mundo por ele recriado e a partir disto delineou o restante da história.

Bem no início da escrita, precisamente na entrada número 28 que corresponde ao dia 30 de junho, o romancista documenta no diário que ele estava em um estágio de finalização do que chamou de Primeiro Livro (*Book One*):

Ontem o trabalho foi curto e eu passei por todo o livro na minha cabeça – *me fixei na cena final, grande e simbólica, em direção a qual toda a história se move*. E isso foi uma coisa boa, porque foi uma nova compreensão da grandeza e do esforço do tema. Eu me senti muito pequeno e inadequado e incapaz, mas eu passei a amar a história que é muito maior do que eu sou. A amar e admirar pessoas [os migrantes] que são muito mais fortes e puras e bravas do que eu sou.⁴⁶⁰ [friso nosso]

⁴⁵⁹ STEINBECK, *Op. cit.* 1989.

⁴⁶⁰ Tradução nossa de: “Yesterday the work was short and I went over the whole of the book in my head – fixed on the last scene, huge and symbolic, toward which the whole story moves. And that was a good thing, for it was a reunderstanding of the dignity of the effort and the mightyness of the theme. I felt very small and inadequate and incapable but I grew again to love the story wich is so much greater

Fica claro, assim, que o romance e a dimensão psicológica de todos os personagens da obra correspondem ao desejo de construir um caminho até um final específico - que o próprio autor diz ser grande e simbólico o suficiente para ressignificar o tema do romance. A cena final é justamente aquela que mais gerou reações negativas e que foi retirada da adaptação fílmica: o momento em que o bebê de Rosasharn nasce morto em meio à uma inundação, é colocado em uma caixa para descer pelo rio que se formou na estrada, ao mesmo tempo em que Ma Joad e a jovem mãe encontram uma criança com seu pai faminto e moribundo - e ali a trama se encerra com um homem à beira da morte sendo amamentado por uma mulher jovem que havia acabado de perder seu filho. O leite que iria alimentar o filho que não vingou alimentava um homem que não iria viver.

A partir das próprias palavras do autor torna-se claro o que ele entendia como o verdadeiro tema e escopo sentimental do romance: *As Vinhas da Ira* foi, sim, uma obra voltada para a reflexão da questão trabalhista, social e econômica principalmente das classes pobres, mas ela não é dissociada de outras ansiedades sociais. Por isso, entendemos ser possível repensar o espaço de Casy e Tom como de protagonistas da trama e a afirmação de que o romance trata principalmente da questão da exploração econômica e ambiental que eclodiu durante a Grande Depressão. As mulheres desta família foram pensadas como protagonistas com analogia e simbolismo político igualmente paradigmáticos.

Ainda que o diário do autor corrobore o destaque dado às mulheres, Steinbeck não era um defensor convicto do feminismo e de uma revolução na relação dos gêneros – reconhecemos seu lugar de escrita como um homem branco e o desfecho trágico de seu casamento com Carol é uma das evidências de sua trajetória de vida que não permite desligar o autor de uma lógica patriarcal. Seria uma afirmação infundada também quanto às suas inquietações, haja vista que o *Matter of Migrants* (Questão Migrante) é um tema presente em outros romances do autor, motivando diversos de seus trabalhos na sua carreira jornalística em paralelo à preocupação com a relação do homem com a terra, o mar, enfim, o meio ambiente.⁴⁶¹ O protagonismo feminino em sua escrita é importante para observarmos que sua leitura da Grande Depressão nos Estados Unidos foi sensível o suficiente para pôr em diálogo e num mesmo nível de reflexão com outros temas as transformações nas relações de gênero e na vida das mulheres.

than I am. To love and admire the people who are so much stronger and purer and braver than I am." Transcrição literal. (STEINBECK, 1989. p. 36)

⁴⁶¹ A título de exemplo da importância destes temas para Steinbeck, citamos três romances: *Cup of Gold* (1929), *The Log From the Sea of Cortez* (1951) e *A Leste do Éden – Vidas Amargas* (1952).

Steinbeck construiu *As Vinhas da Ira* para ser uma história de temas que ele julgou transcendentais ao Homem –o intuito era de ser atemporal, e a retórica do amor, do sentimento, daquilo que gera empatia e comprometimento entre os Homens foi atribuída às mulheres. A idealização da capacidade feminina de amar e cuidar foi utilizada para dar conta de sustentar e conduzir o leitor para uma reflexão simbólica e paradigmática: o que deve prevalecer face a todas as tristezas e dificuldades é o altruísmo, a capacidade de se doar e ajudar as pessoas ou toda uma coletividade mesmo em meio à dor e à tristeza individual.

IMAGEM 28 – A morte de Vô Joad.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Esta retórica do amor feminino e da abnegação é algo que guia toda a trama e as ações de Ma Joad, Rosasharn e da própria Avó nos dois gêneros narrativos, e por vezes é também algo reconhecido verbalmente por algum personagem. Uma das cenas mais paradigmáticas sobre isto e que está na obra de Ford e de Steinbeck é a da morte da Avó.

Após a morte de Vô Joad, a avó foi cada dia mais ficando adoentada e perdendo a consciência. Ainda durante a viagem, a audiência fica ciente disto. (IMAGEM 28) No mesmo capítulo em que Noah deixa a família (XVIII), avó já está muito debilitada.⁴⁶² Como dito, a família cuida da avó e um longo trecho da viagem ocorre com ela doente e com a ansiedade sobre a jornada se relacionando com este corpo enfermo que a família pouco pode ajudar: os Joad precisavam chegar até a Califórnia e isso tinha de ser feito a qualquer custo. (IMAGEM 29)

⁴⁶² STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 281-282

IMAGEM 29 – A inspeção na divisa.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Tomamos esta passagem como muito simbólica dentro da trama sobre o amor feminino e a força moral das mulheres porque a morte de Avó torna-se um terror particular para Ma Joad. É interessante como diversas estratégias visuais são utilizadas para corroborar esta impressão, enaltecendo a mãe: no filme o enquadramento é bastante específico, colocando em evidência a posição de cuidado do corpo doente; a câmera limita o espectador a olhar da perspectiva de um dos policiais para dentro do caminhão, e a situação fica ainda mais dramática quando a luz das lanternas é direcionada para as mulheres e crianças reunidas. (IMAGEM 29)

Esta cena se passa no último posto policial na Rota 66 antes de chegar à Califórnia, onde os Joad são parados e os oficiais ordenam que o caminhão seja descarregado para averiguação do conteúdo: não era permitido atravessar as fronteiras interestaduais com nenhum tipo de planta e animal de acordo com as leis da Califórnia. Por isso, é solicitado que o caminhão seja esvaziado. Porém, quando os policiais vão até a parte traseira do veículo, encontram Ma Joad cuidando da idosa doente, e após incessantes pedidos da mãe que eles não sejam parados para poder chegar logo a um médico, eles são liberados da inspeção.

O que se sucedeu nesta sequência e que a audiência e os leitores só ficam sabendo quando os Joad chegam até seu destino final é que avó já estava morta quando os policiais pararam a família para a revista. Ma Joad segurava sua mãe morta enquanto os policiais faziam a inspeção para garantir que a família não se comovesse com a situação, o que causaria um atraso que não podia ocorrer porque o dinheiro já estava quase no fim. Os Joad poderiam também ser detidos pela polícia por conta do transporte do corpo, e os policiais averiguariam os documentos de todos, algo que aumentava as chances de que Tom fosse capturado como um fugitivo, já que ele tinha rompido sua prisão condicional ao

sair do estado de Oklahoma. É muito simbólico o diálogo em que esta situação é revelada no capítulo XVII, quando amanhece o dia e eles chegam na Califórnia. Foi uma sequência reproduzida quase integralmente no filme:

Tom apontou para o grande vale.

- Olha! – disse.

Ela voltou a cabeça, e seus lábios entreabriram-se. Os dedos tatearam a garganta e acharam uma dobra de pele e apertaram-na frouxamente.

- Graças a Deus! – disse – A família chegou. – Seus joelhos vergaram e ela sentou no estribo do caminhão.

(...)

- Avó passou mal?

Mãe olhou as mãos, que jaziam em seu colo qual amantes fatigados.

- Só queria não precisar dizer nada a vocês; só queria poder dizer coisas boas.

Paí disse:

- Então Avó ‘tá mal?

Mãe ergueu os olhos e lançou seu olhar sobre o vale.

- Avó morreu. (...) ⁴⁶³

Diante do espanto da família por ela não ter dito nada até aquele instante, Ma Joad explica seu silêncio:

- Tinha medo que eles [os policiais do posto de inspeção] não iam deixar a gente passar – disse ela. – Eu disse pra Avó que não se podia fazer nada. A família tinha que passar. Disse a ela quando ela ‘tava morrendo. Pois se a gente não podia parar no deserto. Tinha as crianças... e o bebê de Rosasharn. Eu disse a ela. – Mãe ergueu as mãos e cobriu as faces por um instante. – Agora ela pode ser enterrada num lugar bonito, todo verde. – E Mãe disse baixinho: - Uma terra verde, cheia de árvores. Ela tinha que descansar na Califórnia. ⁴⁶⁴

A reação de Casy, o personagem que mais propõe reavaliações morais e políticas na trama, enaltece a retórica do amor de Ma Joad enquanto um sentimento sublime e amedrontador, que por vezes eles não conseguiam mensurar:

Casy disse admirado:

- A noite toda, e *ela estava sozinha*. – E ele disse: - John, *ela é uma mulher tão cheia de amor... ela me assusta*. Palavra que ela me mete medo. ⁴⁶⁵ [friso nosso]

No filme esta cena da revelação do martírio individual pelo qual Ma Joad passa com a morte da avó transcorre somente entre ela e seu filho Tom, que são constantemente postos em diálogo e correspondência, à revelia dos demais personagens. (IMAGEM 30) A fala de Casy foi retirada do filme: todo o significativo simbolismo de um homem admitindo que a doação da lhe causava medo não está presente no filme de Ford. A cena transcorre somente entre mãe e filho, uma forma de conectar ainda mais os dois e reiterar a ligação

⁴⁶³ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 309

⁴⁶⁴ *Idem.* p. 309

⁴⁶⁵ *Idem.* pp. 310-311.

entre os personagens que na narrativa fílmica é muito presente através de quadros em que só os dois são objetos do olhar. (IMAGEM 31)

IMAGEM 30 – O cansaço de Ma Joad.



IMAGEM 31 – Reencontro entre mãe e filho.



Fonte: cenas de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

De forma idealizada, *As Vinhas da Ira* incita a um entendimento de que as mulheres são capazes de sentir e amar de forma tão diferente que chegam a esquecer de si próprias, independente do meio social e histórico ser favorável a isso ou não. O amor materno não promove apenas a importância do sentimento, mas a promove enquanto mãe. São as mães guiam o romance para um desfecho final marcado pelo protagonismo feminino. Na construção de Steinbeck, Rosasharn e Ma Joad acabam recaindo em um lugar comum da feminilidade e da maternidade na cultura ocidental. Elas são mulheres que dão provas de amor – não podemos pensar em uma prova maior que o que Ma Joad suportou sozinha com a morte de avó. Este lugar comum das mulheres como bondosas e altruístas, capazes de cuidado e amparo é porque “nascem” com “algo” que as difere dos homens, nascem “sabendo” ser mães e cuidar e isto é algo que aflora naturalmente quando necessário para apoiar seus maridos, filhos e as pessoas amadas.

Afirmamos por isso que dentre todos os personagens da história, serão sempre as mulheres que entendem a dimensão da mudança necessária para que aquele mundo de crise possa ser superado e a ordem reestabelecida a maternidade é a experiência que distingue as mulheres dos outros e que pode levar à ordem. Ser mãe e materno – cuidar dos filhos e da vida de todos da família, todos que se ama - é algo revelador, que desperta o sentimento “natural” do indivíduo de amar, cuidar, nutrir e preservar a vida. Faz com que o indivíduo se torne conectado a algo maior. A própria Ma Joad diz isto pouco antes da avó falecer:

- Quando a gente é *moça*, Rosasharn, tudo que acontece só interessa a pessoa com quem a coisa acontece. Eu sei, Rosasharn, me lembro bem disto. (...) Virá o tempo em que tudo vai mudar, quando a morte será parte da morte geral, e o luto uma parte do luto geral, e morto e luto são as duas partes de uma mesma coisa. E aí não vai ter mais coisas pessoais. E aí uma dor não mais doerá tanto, porque não será mais apenas uma dor pessoa, Rosasharn. Só queria poder explicar melhor isso a você, mas não posso. – E sua voz era tão branda, tão *prenhe* de *amor*, que Rosa de Sharon sentiu que lágrimas lhe brotavam dos olhos, e inundavam-lhe os olhos e cegavam-na.⁴⁶⁶

Como fica claro até aqui, Ma é também um personagem que o leitor nunca sabe o nome próprio: do início ao fim da obra, todas as referências feitas a ela, mesmo quando é apresentada a um novo personagem que aparece no enredo, reiteram sua posição materna no quadro familiar. É sempre Ma Joad.⁴⁶⁷

Foram várias as estratégias para localizá-la como uma personagem central por toda o enredo – e nos referimos aqui ao livro e ao filme, cada qual dentro das limitações narratológicas próprias. Mesmo sua aparência física é descrita enquanto a de alguém que poderíamos chamar de uma matrona, que já era mãe de vários filhos, responsável pelo cuidado da família, experiências que são incorporadas por um corpo específico: são elementos que inspiram empatia e confiança com a personagem e que coincidem com uma ideia abstrata reiterada pela cultura de como são os corpos e os trejeitos de *boas* mães dessexualizadas.⁴⁶⁸

(...) Tom ficou, olhando-a. A velha era corpulenta, mas não gorda; enrijecida devido aos muitos filhos e ao muito trabalho que tivera na vida. Vestia um vestido cinzento em que outrora havia flores estampadas, flores já desbotadas pela ação do sol, do sabão e da água. O vestido ia até seus tornozelos, e os pés fortes, largos, descalços moviam-se rápida e vivamente no chão. Os cabelos ralos, cor de aço, estavam amarrados sobre o pescoço, formando um nó largo e bojudado. Os braços grossos, sardentos, estavam nus até os cotovelos, e as mãos eram polpudas, mas delicadas, como as das

⁴⁶⁶ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 283.

⁴⁶⁷ Jane Darwell foi a atriz escolhida para interpretar Ma Joad no cinema. Por esta atuação a atriz ganhou o Oscar de 1941 na categoria de Melhor Atriz Coadjuvante, juntamente com John Ford na categoria Melhor Diretor por seu trabalho em *As Vinhas da Ira*. Disponível em: <http://www.imdb.com/event/ev0000003/1941>. Acesso em 29 de janeiro de 2017.

⁴⁶⁸ Frisamos esta questão da aparência física e gestual de Ma Joad ser correlata à de *boas* mães porque ele faz parte de um ideal sempre presente na arte, na poesia, na ficção, etc: boas mães são uma figura arquetípica e construída de acordo com um ideal de beleza. Inspiram confiança e um amor “natural” em tudo. A benevolência está expressa em suas roupas, gestos, no próprio olhar e no corpo que sempre inspiram confiança, ternura e um calor que aconchega todos que se sintam perdidos. As mães ruins ou as madrastas são figuras igualmente estereotipadas. Corpos frios, de gestos secos, geralmente muito magras ou muito gordas – são um exagero, uma representação de egoísmo e falta de amor que é construída também em relação a um discurso de beleza e de padrão corporal da feminilidade. Pensando nesta representação nos filmes, por exemplo, podemos usar o paralelo que Aminatta Forna estabeleceu com a imagem de *Cruela Cruel* em *101 Dálmatas* (1996): ela é alguém que não foi mãe e por isso é má até com os animais; uma figura esguia, fria. Salientamos, é claro, que estes padrões corporais e da boa maternidade dialogam com o ideal de beleza e com o que se imagina sobre realização familiar, da mulher e das crianças em um período específico. (FORNA. 1999. p. 19)

meninazinhas gorduchas. Ela olhou para fora, de encontro à luz do sol. Seu rosto cheio não era mole, e sim resoluto, conquanto brando. Os olhos cor de avelã sugeriam os muitos dramas que deviam ter presenciado e pareciam guardar tristezas e sofrimentos e uma grande dose de compreensão das fraquezas humanas. (..) ⁴⁶⁹

Esta apresentação vai de encontro ainda com a discussão que iniciamos na seção anterior sobre o uso do narrador externo como uma estratégia narratológica de Steinbeck. Essa voz onisciente que descreve e reflete sobre uma variedade de temas intervem para não desligar o relato dos personagens principais do texto de uma rede maior de simbolismos e interpretações. Por isso a apresentação de Ma Joad no romance é igualmente significativa. Expressa um desejo de empatia do leitor com a personagem e firma a centralidade de sua figura, principalmente conquanto sua relação com os temas políticos, culturais e sociais que o autor desejava desenvolver em seu texto. A sequência do parágrafo desta apresentação da figura de Ma Joad reafirma isto:

(...) Ela parecia cônica do papel importante de baluarte da família que desempenhava, parecia saber da importância da posição que ocupava que ninguém lhe poderia jamais disputar. E, visto que o velho Tom e as crianças não saberiam praticar um ato mau sem consultá-la primeiro, eles nada de mal faziam, porque ela disse os desaconselhava sempre. E, quando algo de alegre, prazenteiro lhes acontecia, eles primeiro olhavam para ela, a fim de ver se ela estava alegre, para então dar expansão à sua alegria. Ficaram com o hábito de orientar seus sentimentos através dos sentimentos dela; riam quando ela ria, aborreciam-se quando ela ficava aborrecida. (...) E sua posição de destaque, conquanto humilde, na família, dera-lhe dignidade e uma beleza calma. De sua posição de mentora, ela hauriria segurança, frieza, quietude de gestos; de sua posição de árbitro, obtivera um acerto divinal nas decisões. *Parecia saber que dependia dela o edifício de sua família; que, à sua falta, todo esse edifício desmoronaria ao menor sopro de ventos adversos.* ⁴⁷⁰[friso nosso]

Vemos que à sua apresentação Steinbeck dedicou um parágrafo ininterrupto, uma página completa do livro, demonstrando sua intenção de deixar claro para o leitor, desde a primeira aparição da personagem na trama, de seu papel edificador na família, como uma coluna num edifício.

Sua personagem é a de uma mulher mãe que corresponde ao ideal da maternidade. A Mãe que Ma Joad representa é um baluarte: sua importância e atuação para a manutenção da família não se restringe à reprodução e nem ao trabalho doméstico, mas que em momento algum no romance será questionada a sua responsabilidade, no máximo ela a divide com sua filha mais velha, Rosasharn. Seu valor se deve à capacidade que Ma Joad tem em lidar com os sentimentos, de fazer julgamento de valores, de discriminar entre

⁴⁶⁹ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p.99

⁴⁷⁰ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p.99

o certo e o errado. Ma Joad é aquela mãe construída também pelo discurso psicanalítico das primeiras décadas do século XX, que atribuiu à mãe a grande responsabilidade pela felicidade e pelos sentimentos dos filhos. A formação dos filhos só acaba quando a mãe dá à luz a um adulto completo.⁴⁷¹

É ela que garante que todos tenham um referencial adequado a ser seguido. Por exemplo, temos uma situação num acampamento na Califórnia em que pela primeira vez Ma Joad é chamada de *okie* por um policial. Apesar de não entender o que isso significava efetivamente, ela intuiu que era algo preconceituoso e uma a evidência de que terminar a viagem não significava encontrar uma vida nova e boa para a família. Então, Ma Joad chora sozinha:

Mãe foi voltando vagarosamente. Recolocou a frigideira no caixote. Tornou a sentar-se, desanimada, pensativa. Rosa de Sharon observava-a disfarçadamente. *E, quando viu seus traços alterados, Rosa de Sharon cerrou os olhos e tentou adormecer.*⁴⁷² [friso nosso]

Principalmente no filme essa personagem é construída como alguém sentimental, sensível, cuja face e cujo olhar detêm uma expressividade muito significativa. Um exemplo é quando pouco antes da partida de Oklahoma, Ma Joad, numa sequência está se desfazendo de suas lembranças particulares, queimando no fogão cartas e recordações que decide não levar para a Califórnia. Queima tudo que evidentemente faz parte de “outra vida”: joga no fogo o recorte do jornal em que saiu a notícia da condenação de Tom; queima cartões postais que alguém enviou para ela de uma viagem que fez a Nova York; queima várias cartas. Ela era a guardiã e a destruidora da memória familiar.

Em um momento durante este “auto de fé” sentimental ela encontra um brinco, e numa analogia com a feminilidade, o segura ao lado do rosto para olhar seu reflexo em um espelho quebrado. Em questão de segundos a face que sorri ao ver o reflexo é transformada para uma face triste e pesarosa, reiterada por ser uma cena bastante escura, que faz o espectador refletir sobre a dor psicológica que envolvia a partida, como num retrato barroco. (IMAGEM 32) e (IMAGEM 33) Ma Joad representa a dor de uma mãe que estava sofrendo com a situação. Após uma vida toda criando a família era expulsa da terra, tendo que partir para um lugar novo e sem nenhuma garantia. O enquadramento e a expressividade da atriz reiteram as lembranças que aqueles objetos traziam à tona e as incertezas que afligiam seu coração. Ma Joad guarda os brincos no bolso e apesar de toda a comoção os leva para a Califórnia como se fossem o memento de um bom tempo.

⁴⁷¹ BADINTER, *Op. cit.* 1985. p. 237

⁴⁷² STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p.289

IMAGEM 32 - O reflexo no espelho.



IMAGEM 32 – O peso das lembranças.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

A partir destes temas abordados podemos afirmar que Ma Joad (nos dois gêneros narrativos) é a representação da boa e inabalável mãe que Elisabeth Badinter tão bem procurou por suas origens históricas recuando ao último terço do século XVIII. Ela é uma mulher casada e tem filhos legítimos. É, portanto, uma figura tridimensional, mas apesar disto, só existe em relação ao marido e aos filhos. Sua representação precisa elidir a individualidade, suas próprias aspirações, os desejos, sonhos e as preferências, pois podem muito bem não ter relação alguma com maridos e filhos.⁴⁷³ Esta possibilidade não é sequer cogitada para Ma Joad. Ela sempre suporta tudo e só pensa na manutenção da família. Mesmo na cena do espelho a memória não desliza para a juventude da mãe sem nome, mas para um tempo familiar mais próspero e feliz.

Ainda assim, o que defendemos é que foi justamente esta maternidade completa, que preenche carências e é crucial para a manutenção da união familiar, que tanto suscitou consternações e descontentamentos no lançamento do romance em 1939: em um meio histórico e social de crise, transformação e ansiedade generalizadas, mulheres empoderadas e ocupando seu próprio espaço, mesmo que pela maternidade, não foi uma representação bem aceita. Isto fica evidente no filme porque há uma idealização muito explícita acerca do espaço público e privado da atuação feminina: lembrando que o aparato cinematográfico delineia o que importa e o que é objeto do olhar pela montagem de quadros com atores, cenário, diálogos e sons, a composição de diversas cenas explícita que era salutar para os realizadores da obra a manutenção dos papéis sociais tradicionais e convencionais de homens e de mulheres. Por exemplo, existem cenas de sociabilidade em que apenas homens aparecem: geralmente são aquelas sequências em que se discutem questões “masculinas”, como o trabalho, a política ou assuntos da Califórnia. (IMAGEM 32)

⁴⁷³ BADINTER. *Op. cit.* 1985. p. 23

IMAGEM 34 – Connie canta em um acampamento.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Nesta cena Cony estava cantando e tocando violão em um acampamento. Vemos somente homens: tio John, Pa, Noah, Tom e o próprio Connie. Há também outros homens que não são da família. Esta sequência é intercalada com outra, em que Rosasharn e Ma Joad os estão observando de longe: da tenda, as duas mulheres ouvem Connie, mas sem participar. (IMAGEM 35)

IMAGEM 35 – Espaço das mulheres.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

O único propósito destas mulheres na cena é atuar como observadoras, reiterando este momento de ligeiro alento para os viajantes em que todos ouvem música. Rosasharn estava vendo seu esposo cantar quando Ma Joad sai de dentro da tenda ao fundo e diz

“Poxa, o Connie canta bonito, não é? ”.⁴⁷⁴ Tomamos isto como a evidência dentro da narratologia fílmica de um desejo de representar mulheres em ambientes engendrados: a presença delas naquele mundo masculino de sociabilidades e de consciência política poderia ser transgressor.

Considerando que elas ouviam Connie cantar de onde estavam, podemos supor que elas também ouvissem o restante das conversas na cena em que um homem não identificado conta para aqueles que estavam reunidos ouvindo a canção que a Califórnia era uma terra de mentiras e de exploração dos trabalhadores. Ele estava voltando para sua terra natal porque já tinha passado um ano trabalhando por salários irrisórios que não davam para ele e sua família comer. Conta que seus filhos e esposa morreram de fome, com as barrigas inchadas, mas que a polícia emitiu nas certidões de óbito a *causa mortis* como sendo decorrente de “problemas do coração”. Uma briga entre eles, com Tom e os outros homens quase se inicia nesta cena porque os homens pensam que ele estava mentindo, diminuindo seus esforços em busca de melhores oportunidades. Este fim da sequência se dá sem interposições de cenas. As mulheres não são reinseridas no diálogo. Estavam ali somente para “ilustrar” a parte em que Connie cantava, foram só figurativas.

Dentro de todas as questões que circundaram o romance *As Vinha da Ira* em seu lançamento, duas delas foram bastante aguçadas como conhecemos no capítulo três. O enredo criado por Steinbeck incomodou bastante, primeiro por advogar pelos trabalhadores, o que fez o romancista ser taxado como “vermelho” e ser perseguido por diversas associações patronais (além do próprio FBI). Sobre isto, a adaptação fílmica foi até muito justa. Mesmo com a inexistência de uma reflexão mais ampla e estrutural acerca do capitalismo que no livro se dá principalmente nos capítulos que intercalam a narrativa principal, Ford ainda manteve o que podemos chamar de “a causa *okie*” como estruturante do enredo.

⁴⁷⁴ No áudio original Ma Joad diz “Gosh, Connie sure sings pretty, don’t he?”. A música que embala toda esta sequência é *Going Down the Road Feelin’ Bad*, conhecida também por *Lonesome Road Blues*. É uma música tradicional dos Estados Unidos, e a autoria não é reconhecida com certeza, mas geralmente a letra corresponde à versão que Cliff Carlisle e Woody Guthrie cantaram na década de 20.

IMAGEM 36 – A despedida de Tom e Ma Joad.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

O esclarecimento político de Jim Casy e Tom Joad, as greves na Califórnia e o abuso da classe patronal permaneceram: a morte abusiva de Casy continuou sendo de responsabilidade de um policial, e a fala final entre Tom e Ma Joad quando ele diz à mãe que vai partir, mas estará “(...) em qualquer lugar, na escuridão, estarei no lugar que a senhora olhar à minha procura.”⁴⁷⁵ também permaneceu (IMAGEM 36)⁴⁷⁶, corroborando o simbolismo de que o personagem Tom permite pensar a causa proletária e sobre o que faz os homens lutarem a qualquer custo pela mudança para si próprios e para os seus.

Compreendemos que na dubiedade dos processos de construção de sentido de livro e filme, um desejo de silenciar as mulheres em vias de se emancipar, ou outra idealização de transformação nas relações sociais entre os gêneros foi o que guiou a obra de Ford. Ele se dedicou em não transpor de forma ameaçadora e inconveniente para o roteiro algo que Steinbeck evidencia pouco a pouco com a passagem da história: Ma Joad, Vó Joad e Rosasharn eram representantes de mulheres que se colocavam frente ao mundo e aos homens de uma forma ativa.

Elas tornam-se durante a jornada da família a evidência de que em um novo mundo as mulheres não ficariam restritas somente aos espaços privados, do cuidado do lar. Mesmo

⁴⁷⁵ STEINBECK, *Op. cit.* 1972 p.580

⁴⁷⁶ Uma diferença entre esta passagem do romance para o filme é que na história original ela se passa em um esconderijo em meio à árvores em que Tom estava abrigado depois de matar o policial. É um local sujo e inóspito, e depois de passar vários dias lá recuperando-se da briga, Tom diz para sua mãe ter entendido porque Casy dizia que eram todos parte de “uma grande alma” e decide partir para entender mais o mundo. No filme ocorre uma inversão cronológica do enredo. Esta cena acontece no acampamento oficial do governo onde os Joad encontram abrigo digno pela primeira vez na história. É muito significativo também que ela ocorra próximo ao local em que poucas horas antes Tom e sua mãe dançaram juntos pela última vez no filme, ao som da música *folk The Red River Valley* que toca em diversas cenas – é ao som desta música que o filme se inicia e acaba.

quando estavam nestes espaços, por serem mães, elas tinham uma capacidade muito superior que a de qualquer homem de lidar com dificuldades e buscar soluções. Vemos as mulheres Joad como produtos de uma leitura histórica sobre as transformações da feminilidade e das mulheres. Podem ser lidas como uma analogia da fragmentação do imaginário moderno masculino e patriarcal acerca dos locais “naturais” dos gêneros. O esclarecimento político que permeia a representação da maternidade e o uso retórico do amor durante o romance incidem também sobre o anúncio de uma dissolução dos espaços tradicionais do feminino e do masculino, e podemos dizer, que incidem além disso na existência, durante a Grande Depressão, de mulheres independentes, fortes e emancipadas.

Dizemos que este simbolismo foi pouco a pouco se tornando latente na trama porque no começo do romance já é informado que Ma Joad é personagem central por ser mãe, mas este lugar de reconhecimento e poder não abala a imagem de Pa Joad ou seu poder. No início Ma Joad é muito importante para a manutenção da família unida, de todos cuidados e guiados moralmente: é a Mãe ideal da cultura ocidental. Todavia, tudo que esta mulher sofre como indivíduo e como mãe abnegada, completa e central – tudo que seus filhos e parentes sofrem, ela partilha – é o que a leva para um lugar moral de destaque, de verdadeira liderança dentro da família. Em uma passagem do capítulo XVII Tom já sente esta mudança e questiona a mãe a respeito das transformações que a viagem estava causando nela:

Tom pegou nos braços dela e sacudiu-a levemente, com ar risonho. Sentou-se depois, ainda rindo, alegre, no chão.

- Puxa, mãe! Eu nunca me lembro de ter visto a senhora assim disposta. Que foi que aconteceu?

Ela o olhou com serenidade.

- Não sei, não, Tom.

- Primeiro, a senhora quer quebrar a cabeça do pai; agora quer avançar contra um polícia. Que foi que houve? – Ele riu com brandura, estendeu as mãos e acariciou carinhosamente os pés nus da mãe. – Gata velha – disse.⁴⁷⁷

Pequenas passagens do romance evidenciam esta paulatina transgressão feminina dos espaços da ordem patriarcal e a ascensão da consciência das personagens femininas. Por exemplo, em uma conversa com seu esposo, Ma diz:

(...) Até agora eu só vivia preocupada com as sacudidelas e a poeira da estrada, e o movimento, e assim o tempo ia passando. Mas chegamos, e não é que ‘tou achando tudo pior? Me lembro da Avó também, e de Noah, que foi embora assim, desse jeito. Todas essas coisas fazem parte daquele movimento, mas agora aparecem com mais força. A Avó... enterrada como indigente. Isso dói, dói muito. E Noah, que saiu andando rio abaixo. (...) E o Connie, que fugiu... Antes o movimento não deixava que eu pensasse nisso tudo. Mas agora ‘tou vendo tudo claro. (...).⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ STEINBECK, *Op. cit.* 1972 p.290

⁴⁷⁸ *Idem.* pp. 443-444

O novo mundo em movimento fez de Ma Joad uma personagem maior do que apenas aquela figura de baluarte sentimental da família e de personalidade forte. Tamaña mudança gerou incômodos: ela deixa de ter uma posição discreta de liderança dentro do núcleo familiar para se tornar central e ocupar o lugar de Pa. No capítulo XXV, quase ao fim do romance, esta situação desponta:

(...) Mãe mergulhou o prato no balde.
- Vamos partir amanhã de madrugada.
Pai rosnou.
- *Parece que as coisas 'tão mudando – disse, sarcástico. – Me lembro do tempo que era o homem que dizia o que se devia fazer. Parece que agora é a mulher que faz isso. Acho que 'tá bem na hora de eu arrumar um pau.*
Mãe colocou num caixote o prato de folha, limpo e ainda gotejante de água. Sorriu, debruçada sobre a sua tarefa.
- Vai, vai buscar um pau – disse. – No dia em que a gente tiver um lugar pra morar, pode ser que tu possa usar esse pau sem que eu reaja. Mas agora tu não faz coisa nenhuma, não trabalha nem sequer pensa. *Quanto tu 'tiver fazendo isso tudo, muito bem. Aí tu pode meter o pau e tua mulher ficava fungando e andando de gatinhas. Mas não agora. Agora tu encontra a mulher pela frente. Eu também posso arrumar um pau pra desancar você.*
Pai sorriu um sorriso contrafeito.
- Acho que não é direito as crianças ouvir tu falar desse jeito.
- Enche de presunto a barriga das crianças antes de dizer o que é direito pra elas.
Pai ergueu-se, cheio de desgosto, e saiu. Tio John seguiu-o. (..) ⁴⁷⁹ [friso nosso]

Mais adiante, quase ao final da história (depois que Tom comete o outro assassinato) Ma Joad explicita seus medos sobre tantas mudanças e seu caráter extremamente desagregador que transforma, sim, o mundo, mas em algo pior. Em face desta situação de desagregação familiar ela não se reconhece como chefe da família, mas afirma que este posto não pertencia mais ao seu esposo:

Quando a gente estava na nossa terra, como era diferente! Os velhos morriam e nasciam crianças e a gente era sempre uma só coisa... uma só família... uma coisa completa. E agora não é mais assim. A gente não é mais completa. Eu 'tou que não posso mais. Não tem mais nada pra unir a gente. O Al só vive suspirando e resmungando, querendo ir embora, ganhar a vida sozinho. E o tio John mal se arrasta nas pernas. *E Pai perdeu o lugar dele; não é mais o chefe. A gente está se desfazendo aos poucos, Tom. A família quase que não existe mais.* E a Rosasharn... – Mãe voltou-se e seus olhos encontraram os olhos arregalados da moça. – Ela vai ter o bebê, e não será uma família.(...) ⁴⁸⁰ [friso nosso]

No filme de Ford, Ma Joad é também uma mulher muito forte e determinada, mas ela corresponde a uma necessidade que perpassa toda a obra: durante a maior crise econômica e social que a nação já tinha passado até então, o cinema buscava incitar o espectador norte-americano a ter fé no futuro e no trabalho e seguir olhando adiante. As

⁴⁷⁹ STEINBECK, *Op. cit.* 1972 p. 484

⁴⁸⁰ *Idem.* p. 543

transformações do mundo suscitadas por esta nova contingência não aparecem como algo desagregador, que corrói a instituição familiar.

Isso é explicitado bem no começo do filme. (IMAGEM 37) Quando os Joad partem de sua terra, Al, Vó e Ma estão sentados na cabine. O jovem bastante animado com a partida e a promessa da nova vida, fala para a mãe “Não vai dar uma última olhada, mãe?”. Ela, profundamente emocionada e com a voz embargada, responde: “Vamos para a Califórnia, não é? Então vamos para a Califórnia.”⁴⁸¹

(IMAGEM 37) – Vamos para a Califórnia, não é?



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

O filme arquiteta o aspecto moral da personagem de forma condizente com uma maternidade passiva, que não fragiliza as estruturas patriarcais da família e da sociedade. O desfecho desta obra é a cena mais reveladora dessa questão política que norteou a itinerância da representação de Ma do livro para o filme: é um final reflexivo sobre o papel da mãe dentro da família e sobre a forma como tudo estava ocorrendo.

AL: Vinte dias de trabalho. Puxa.

PA JOAD: Ficarei feliz em ver algodão. É esse tipo de colheita que eu entendo.

MA JOAD: Talvez. Talvez 20 dias de trabalho e talvez nenhum. Não temos nada até fazê-lo.

AL: Qual o problema? Está com medo?

MA JOAD: Medo?! Eu nunca mais terei medo. Eu tive, porém. Cheguei a pensar que estávamos perdidos. Parecia que só tínhamos inimigos nesse mundo. Como se ninguém mais fosse amistoso. Eu me senti mal e assustada. Como se estivéssemos perdidos e ninguém ligasse.

⁴⁸¹ No áudio original, Al e Ma dizem: “*Ain’t you gonna look back, Ma? Give the old place a lat look?*” e “*We’re going to California, ain’t we? All right then, let’s go to California.*”

PA JOAD: É você que nos dá força, mãe. Eu não sirvo mais para e nada e sei disso. Parece que só fico pensando como costumava fazer. Pensando na nossa casa. Que nunca mais verei.

MA JOAD: Bem, a mulher se adapta melhor que o homem. Um homem vive meio que, bem, aos solavancos. Bebês nascem e alguém morre, isso é um solavanco. Ele compra um sítio ou o perde, isso é um solavanco. Com a mulher é constante, como um riacho. Pequenos redemoinhos e cascatas, mas o rio continua. A mulher encara dessa maneira.

PA JOAD: Talvez, mas como nós sofremos.

MA JOAD: Eu sei. É isso que nos faz fortes. Os ricos nascem, morrem, e seus filhos também não prestam e desaparecem. Mas nós continuamos. Somos nós que vivemos. Eles não podem acabar conosco. Não podem nos vencer. Nós viveremos para sempre, pai, porque nós somos o povo.⁴⁸²

Esta mesma conversa entre Ma e Pa é uma reprodução quase literal de uma passagem do romance. No capítulo XXVII, bem ao final da história, Ma Joad espelha-se nesta mesma metáfora do rio e dos solavancos ("saltando degraus", no livro) para dar conta de explicar porque Pa não sabia entender este novo mundo, e para afirmar que eles precisavam viver "somente o dia de hoje"⁴⁸³. Existe uma diferença muito substancial entre estas duas falas: trata-se do momento da narrativa em que elas ocorrem, que modifica completamente o significado de ambas. Se no filme ela é fruto de uma conversa entre Ma e Pa no novo final da história, isto é, no momento em que eles estão apenas indo para outra plantação, no romance isto ocorre num momento limite, em que o leitor já compreendeu que o destino dos Joad reserva pouca esperança: quando eles já estão trabalhando na colheita de algodão durante o inverno, morando em vagões.

A família estava em colapso: Winfield estava doente por falta de comida adequada; Al estava noivo e ia morar com a família da futura esposa; Tom já tinha ido para o exílio; Rosasharn já estava em um estágio bem adiantado da gravidez e evidentemente muito triste e pesarosa. Se no filme a metáfora do rio corrobora uma complementaridade entre o feminino e o masculino dentro da família, o romance indica que talvez apenas as mulheres saibam como agir neste novo mundo.

⁴⁸² No áudio original: "20 days work. Oh, boy!" "I'll be glad to get my hanks on some cotton. That's the kind of picking I understand." "Maybe. Maybe 20 days' work and maybe no day's work. We ain't got it till we get it." "What's the matter, Ma? Getting scared?" "Scared. Huh!" "I ain't never gonna be scared no more. I was though. For a while it looked as though we was beat. Good and beat. Looked like we didn't have nobody in the world but enemies. Like nobody was friendly no more. Made me feel kind of bad and scared too. Like we was lost and nobody cared." "You're the one that keeps us going, Ma. I ain't no good o more and I know it. Seems like I spend all my time these days thinking how it used to be. Thinking of home. I ain't never gonna see it no more." "Well, Pa, a woman can change better than a man. A man lives sort of, well, in jerks. Baby's born or somebody dies, and that's a jerk. He gets a farm or loses it, and that's a jerk. With a woman it's all in one flow like a stream. Little eddies and waterfalls, but the river, it goes righ on. A woman looks at it that way." "Wall, maybe, but we're sure taking a beating." "I know. That's waht makes us tough. Rich fellas come up, and they die, and their kids ain't no good and they die out. But we keep coming. We're the peOple that live. They can't wipe us out. The can't lick us. We'll go on forever, Pa, cos we're the peOple."

⁴⁸³ STEINBECK, Op. cit. 1972. p. 586

Afirmamos que este novo desfecho da família foi também uma forma de garantir para a audiência a harmonia e cumplicidade entre o casal principal da trama: a manutenção e a exaltação da família. (IMAGEM 38) Esta sequência final é a única cena em que Pa e Ma dialogam diretamente um com o outro.

IMAGEM 38 – Cena final.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

No título desta seção, usamos uma fala de Ma Joad no romance para explicar para Sairy Wilson (que eles conhecem na estrada e cedeu sua barraca para Vô) por que os Joad não tinham chorado a morte de Avô. Eles eram pessoas de “poucos abraços”, que procuravam sempre não dar demonstração do que sentiam: “Chorar é fácil; o que é difícil é aguentar firme”⁴⁸⁴, ela diz. Essa frase resume bem o que Ma Joad simboliza nas duas obras. Ma Joad no romance desconstrói os papéis de homens e de mulheres pelo exercício da maternidade. Ela não é uma mulher que ficou restrita a “ser mãe” e fazer o que os homens da família decidiam: manteve-se uma pessoa pensante e foi justamente sua capacidade de reflexão, sua consciência frente ao mundo, que esmaeceu as fronteiras patriarcais dos espaços de atuação de homens e de mulheres.

Concluimos esta seção afirmando que a remodelação do enredo fílmico evidencia que o problema da personagem no romance não era ser mãe, ou ter abrigado um homem que negava a existência de Deus. Ou ainda, ser a mãe de um assassino, um comunista. O que interessava para cultura de massa, mercadológica, representante e em diálogo com os interesses liberais e patriarcais era a itinerância simbólica que deslocasse este protagonismo moral de Ma Joad, expressamente político e questionador de uma ordem criada pelos homens. Foi necessário reconduzir a maternidade, a mulher e a feminilidade

⁴⁸⁴ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 189

para espaços e nichos em que sua atuação não incomodava e não explicitava as mudanças que todos os movimentos feministas e de luta pelos direitos das mulheres vinham há décadas nos Estados Unidos exigindo por transformações. O filme *As Vinhas da Ira* reconduziu a representação de Ma Joad para dentro dos limites do imaginário masculino sobre os deveres da mulher, a maternidade e a família.

5.3 A maternidade profana de Rosasharn.

Depois do lançamento de *As Vinhas da Ira* em 14 de abril de 1939, John Steinbeck não só ficou rico como jamais tinha imaginado, como também teve que enfrentar o burburinho em torno de sua obra e a forma violenta que alguns grupos passaram a se dirigir a ele e a Carol, levando o autor para uma profunda depressão. Sinais de que sua saúde mental não ia bem durante a escrita do romance aparecem diversas vezes em seus relatos no diário íntimo.⁴⁸⁵ Por exemplo, várias vezes ele diz que não pôde produzir bastante porque estava muito mal do estômago, sentindo vertigens e se refere a uma cegueira. Em outros dias, ele estava se sentindo bem melhor porque sua mão tinha parado de tremer, e isso permitia a ele escrever de uma forma que fosse legível para Carol revisar e datilografar.⁴⁸⁶ Sua obsessão pela história estava lhe causando tantos atrasos que na entrada 33, correspondente ao dia 11 de julho de 1938, após escrever várias vezes “eu devo terminar o rascunho” ou “esse sentimento deve entrar na história” (*“I must get the draft done”* e *“that feeling must go into it”*.) ele disse:

Devo. Parece que eu uso essa palavra mais do que qualquer outra. É uma boa palavra; eu não tenho nada contra ela.⁴⁸⁷

A obsessão do autor se relacionava ao seu desejo de dar conta de construir uma história grande o suficiente para o final que ele já tinha projetado e um dos principais

⁴⁸⁵ Referimos-nos como um diário íntimo porque Steinbeck escreveu de forma particular. Porém, salientamos que a existência deste diário de escrita que se propôs a documentar o processo criativo do autor por ele próprio precisa ser pensado enquanto um material com uma finalidade muito específica: Steinbeck acaba por indicar questões de ordem pessoal ali, mas certamente não é um diário que ele fez para contar de si e de seus sentimentos mais íntimos. Temos que pensar que este diário existiu e teve um texto guiado pela possibilidade bastante plausível, até para seu autor, de um dia ele se tornar público. Steinbeck só escreveu o que ele julgou que não fosse abalar sua imagem – por exemplo, o diário continua no período posterior ao lançamento da obra, quando ele já estava tendo um caso amoroso em paralelo ao seu casamento. Apesar de toda a angústia e depressão que ele explicita no texto, ele nada fala sobre este novo amor, e refere-se a Carol com naturalidade. O caso do aborto e do procedimento de histerectomia também não foi mencionado.

⁴⁸⁶ O manuscrito original do romance ficou em posse de Carol Steinbeck. Ela vendeu o documento quinze anos depois. Clifton Waller Barrett adquiriu através de um intermediário, e hoje em dia o manuscrito está na Universidade da Virgínia. (STEINBECK, John. 1989)

⁴⁸⁷ “Must. I seem to use the word must more than any other. It’s a good word though; I’ve nothing against it”. (STEINBECK. 1989. p. 41)

personagens que estava causando tanta ansiedade e terror em sua escrita era Rosa de Sharon. Na entrada 32 (correspondente ao dia 8 de julho), de um dia de trabalho anterior àquele em que o próprio refletiu sobre a quantidade de vezes que ele escrevia “*must*” (devo) no diário, a preocupação com esta personagem fica clara:

(...) Eu me pergunto como esse livro será. Me pergunto. Ontem me pareceu que as pessoas estavam tomando vida. Eu espero por isso. Essas pessoas precisam estar imensamente vivas o tempo todo. Eu estava preocupado sobre Rosa de Sharon. *Ela tem de deixar de aparecer como uma garota grávida e tola. Ela tem que ser uma pessoa.* (...) ⁴⁸⁸ [friso nosso]

Rosasharn e todas as outras mulheres do romance não foram figurantes em sua obra, ainda que sejam produto de um imaginário de gênero. A atuação destas mulheres na trama era uma forte lembrança de que as transformações e os rearranjos que ocorriam nos Estados Unidos iam além do fator econômico, social e político. Prova disto é que neste seu “diário de campo”, na entrada 101, correspondente a 16 de outubro de 1939 (ele acaba de escrever o livro na entrada 99), Steinbeck fez um balanço sobre o ano anterior que havia transcorrido. Depois do lançamento do romance ele e Carol tinham mais dinheiro do que jamais poderiam ter imaginado e, nas palavras do autor sobre o impacto d’*As Vinhas da Ira* em sua vida, ele diz: “em primeiro ponto, *As Vinhas da Ira* saiu realmente do controle, tornou-se uma histeria pública”⁴⁸⁹.

Muito desta intensa polêmica foi motivada pelo desfecho que o autor deu para os Joad. As analogias com a fé judaico-cristã que permearam todo o romance tornaram-se verdadeiramente transgressoras com a representação da jovem mulher como uma Madona amamentando um homem adulto moribundo - ou na relação mais direta que realmente causou grande polêmica, ela é a releitura da Virgem Amamentando. A analogia entre a Virgem Maria amamentando o menino Jesus e Rosasharn amamentando o moribundo não deu paz para o romancista. Além disto, o próprio nome da personagem é simbólico de um uso proposital da religiosidade judaico-cristã no romance: Rosa de Sharon, ou na tradução para o português brasileiro, Rosa de Saron é uma expressão bíblica que se encontra no Antigo Testamento (Cântico dos Cânticos 2:1): “Eu sou a rosa de Saron, o lírio dos vales”. É uma frase que integra um diálogo entre um casal, onde a noiva diz a seu amado que ela era a rosa do vale de Saron (uma região da Palestina) remetendo a um lugar muito fértil, belo e repleto de flores. Algumas interpretações atribuem o nome a Jesus Cristo, haja vista a

⁴⁸⁸ Tradução nossa de: “*I wonder how this book will be. I wonder. Yesterday it seemed to me that the people were coming to life. I hope so. These people must be intensely alive the whole time. I was worried about Tose of Sharon. She has to emerge if only as a silly pregnant girl now. She has to be a person.*” (STEINBECK. 1989. p. 40)

⁴⁸⁹ Tradução nossa de: “*In the frist place the Grapes got really out of hand, became a public hysteria.*” (STEINBECK. 1989. p. 105)

relação com a beleza, a vida e a perfeição serem atributos comuns à flor e a Ele. Outras interpretações consideram que este diálogo representa Deus (noivo) e a nação judaica (noiva). Assim, o nome da personagem era transgressor. Este nome representa, dentro da história, a fertilidade e a possibilidade da vida, e numa interpretação mais ousada, significa a própria encarnação de Jesus, isto é, daqueles que abrem mão de si mesmos por amor a seu povo.⁴⁹⁰

Considerando que Ma Joad e Vó não tinham nome, é muito significativo que a jovem mãe o tenha. Traçamos até aqui a análise de duas mães da família Joad e as itinerâncias de suas representações entre livro e filme. Sobre Vó Joad, algo ficou claro: sua representação na forma fílmica e na forma literária é a que tem os hiatos e silenciamentos mais sutis. A atuação da personagem dentro do fluxo narrativo, seu local dentro da família e seu desfecho são bastante similares entre as duas obras. A grande transformação que se relaciona a ela é que deixou de ser uma mulher que tinha suas próprias ideias sobre o mundo, um exemplo da história de décadas de lutas, trabalho e violências que a comunidade rural dos Estados Unidos vivenciara, para se tornar no filme uma caricatura da velhice. O local de sua maternidade e de sua consciência enquanto mulher tornou-se parte de uma idealização sobre a pobreza e ainda uma idealização a respeito da responsabilidade feminina, representada por Ma Joad, de cuidar de todos da família: dos mais novos aos mais velhos, a ideologia sobre a maternidade guiou a imagem de Ma Joad no cinema, como devotamento e sacrifício.

Já as mudanças que se relacionam a Ma Joad com certeza evidenciam de forma mais clara os interesses políticos e culturais dominantes com os quais o cinema *hollywoodiano* dialogava. Ma Joad foi uma das tantas mães dentro da cultura ocidental representada como naturalmente devotada.⁴⁹¹ Tanto filme quanto livro utilizaram-se da idealização da Mãe abnegada, virtuosa, que dá provas de seu amor por seus filhos e por sua família. Seu devotamento é um recurso narrativo para construir sua personalidade e a atuação da personagem na trama.

Todavia, Steinbeck fez do amor materno o elemento que distinguia essa mulher dos homens da família, que a tornava agente, consciente e questionadora dos limites dos papéis de homens e de mulheres. Sem explicitamente romper a ordem patriarcal, Ma Joad questionou do interior desta própria ordem o poder marital dentro do casamento em um momento histórico no qual a função paterna não era mais sinônimo de ser provedor. Seu casamento não se desfez, mas no decorrer da história no romance ela se torna chefe da família face a impotência masculina de manter e se posicionar como homem no mundo.

⁴⁹⁰ A palavra hebraica para Sharon é *Chavatzet HaSharon*, o que pode ser traduzido não como uma rosa, mas sim um narciso ou um lírio do campo.

⁴⁹¹ BADINTER, *Op. cit.* 1985. p. 249

Esta ousada extrapolação dos limites de gênero no interior do casamento foi reconduzida para dentro do ideal da cultura patriarcal na obra de 1940: *Ma Joad* até era uma mãe que sabia mais que o marido como “lidar com o mundo” novo e em transformação, mas o discurso cinematográfico faz isto ser natural, uma diferença inata e prova da complementaridade sexual entre homens e mulheres. Basta lembrarmos o que *Ma Joad* diz a *Pa* no novo final que o filme construiu: “Com a mulher é constante, como um riacho. Pequenos redemoinhos e cascatas, mas o rio continua.”. Nenhum “solavanco” como o de homens: a partir do discurso fílmico aquilo que faz de uma mulher uma mulher é a parte do casal heterossexual que lida com as coisas e continua sem grandes abalos, independente da violência psicológica e física que sofriam. Ali *Ma Joad* não representa uma maternidade transgressora e por mais que ela detenha uma aguçada consciência sobre as transformações do mundo e de seus filhos, esta capacidade crítica não coloca o poder marital e a família patriarcal em risco.

Em face desta análise, podemos reafirmar que entre as três mães da família *Joad*, *Rosasharn* é a que totalmente se transforma na passagem do livro para o filme. Dentro do processo de representação e auto-representação que as mídias de massa engendram enquanto tecnologias de gênero, o discurso fílmico e imagético sobre *Rosasharn* é o que torna claro o desejo político e correspondente com a cultura patriarcal de fazer de mães e de mulheres figuras passivas e uma extrapolação complementar do homem.

Para refletirmos sobre suas representações e destinos dentro da trama, não podemos desconsiderar o que a rede de simbolismos que Steinbeck constrói nas relações sobre o feminino, a religião, o mundo do trabalho e a ordem capitalista significavam para as classes dominantes.

As Vinhas da Ira estava em diálogo e em correspondência histórica com o período que retrata. Em uma era de conquistas e lutas por direito das mulheres e por sua emancipação, ele era muitíssimo popular. Seus primeiros leitores viviam numa sociedade moderna, letrada, na qual pobres e mulheres sabiam ler – algo novo e extremamente significativo para pensarmos os discursos de gênero e políticos que guiaram a adaptação fílmica. A leitura histórica dos Estados Unidos da Grande Depressão que o romance recria incitava a reflexão. Isto era acessível a qualquer um que soubesse ler e se interessasse pelo livro, o que não era muito difícil tratando-se de uma obra contemporânea aos temas que tratava, e de autoria de um intelectual que já tinha certo renome na literatura e no jornalismo norte-americano.

Com certeza, aquela preocupação de Steinbeck de tornar *Rosasharn* “uma pessoa” com o decorrer da história considerava o desfecho que ele tinha pensado para os *Joad* e que foi retirado do filme. Foi justamente a analogia política como a sociedade estadunidense

da década de 30 que fez a personagem mudar tanto de um gênero discursivo para o outro. Por ter idealizado um final específico e com isso todos os perfis psicológicos da trama, no decorrer da história o romancista tinha de fazer de Rosasharn uma personagem de um drama referencial para que toda a rede de simbolismos que a histórica central propunha levasse o leitor para este desfecho.

No romance o espectador conhece a personagem a partir da fala de seu pai. Quando Tom chega em casa, Pa vai contando para ele onde estava cada membro da família que ele não via na casa de tio John. Sobre Rosasharn, ele diz:

(...) - E a Rosasharn 'tá morando com o pessoal do Connie. É verdade, tu nem sabe que a Rosasharn casou com o pessoal do Connie Rivers. Te lembra do Connie? É um sujeito direito. E a Rosasharn 'tá pra ter criança, daqui a uns três, quatro, cinco meses. Já 'tá bem inchada. Ela 'tá muito bem.
- Jesus! – exclamou Tom. Rosasharn era uma criancinha. E agora vai ter um bebê. Quanta coisa aconteceu nesses quatro anos que 'tive fora! Quando é que o senhor pensa em embarcar pro oeste, meu pai?⁴⁹²

Assim, a primeira coisa que o leitor sabe sobre a irmã de Tom é que ela era bastante jovem, já estava casada, grávida e morando com a família do esposo. A surpresa de Tom com esse casamento e com a evidência de que muitas coisas se transformaram enquanto ele esteve preso foi reproduzida no filme. O diálogo de apresentação entre eles na película e o espanto de Tom com o amadurecimento da irmã é bastante semelhante ao do livro. Ele fica sabendo das novidades quando Connie e Rosasharn chegam ao sítio com Al, após pegarem o caminhão que a família tinha comprado para fazer a viagem à Califórnia. (IMAGEM 39)

IMAGEM 39 –Tom encontra o casal Rosasharn e Connie Rivers.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

⁴⁹² STEINBECK, *Op. cit.* 1972 p. 112

Rosasharn reitera a força do imaginário masculino que produziu este filme. No filme quando ela e Tom se reencontram e ela própria apresenta seu esposo, Tom olha para a barriga da irmã e comenta de forma delicada, mas evidentemente provocadora: “Mas que coisa. Vejo que logo serei tio”. Isso provoca o embarço imediato de Rosasharn e o riso de todos os homens ao redor dela. Connie desvia o olhar. (IMAGEM 40) Enquanto os homens da família gritam “Veja ela ruborizando.”, a jovem é alvo das risadas, cutucadas e brincadeiras de todos – carinhosas, mas não menos violentas. A personagem fica claramente encabulada e desconfortável, diz que Tom “Não vê nada” e faz algo que se repetirá diversas vezes com o decorrer da história: ela cobre a barriga com seu casaco.⁴⁹³ (IMAGEM 41)

IMAGEM 40 – A piada de Tom.



IMAGEM 41 – A chacota com Rosasharn.



Fonte: cenas de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Claramente a sexualidade de Rosasharn, implícita a partir de seu corpo e de sua condição grávida, é motivo de riso destes homens. Esta situação é retratada como muito familiar, mas é uma violência simbólica e uma reação da personagem muito significativa sobre o discurso de gênero no qual o filme está imbuído. A sexualidade feminina e o corpo da mulher nesta sequência não foram alvo de riso porque Rosasharn está grávida solteira, algo que dentro do cinema *hollywoodiano* da década de 30 seria francamente condenado. É muito sutil este escárnio, reflexo da sociedade e da cultura na qual a obra foi produzida, guiada pelo distanciamento da personagem do protagonismo moral que ela deteve no romance original: a sexualidade reprodutiva do jovem casal foi alvo de riso para a família e para o espectador e motivo de vergonha para a personagem.

⁴⁹³No áudio original: “Well, if this don’t beat all. I see I’m going to be an uncle soon.” “Oh, you do not see.” “Look at her blushing.”

No romance esta cena da chegada do jovem casal em casa dá muitas informações a respeito dela.

(...) Ao lado deles [de Winfiled e Ruthie] estava Rosa de Sharon, balouçando-se apoiada nos calcanhares e aparando nos joelhos e nas coxas os solavancos do veículo. *Porque Rosa de Sharon estava grávida e mostrava-se prudente.* Seus cabelos, trançados e enrolados ao redor da cabeça, pareciam uma coroa dourada. Seu rosto redondo e mole, que até havia poucos meses ainda tinha sido voluptuoso e convidativo, *trazia as marcas da gravidez, o sorriso dos que bastam a si mesmos, o olhar tranquilo, e seu corpo arredondado* – os seios rijos e o ventre baixo, as ancas e nádegas duras que ela havia ostentado tão elegante e provocadoramente, como que convidando para umas palmadas ou carícias -, *todo o seu corpo adquiria um ar de honestidade, de seriedade.* (...) ⁴⁹⁴ [friso nosso]

O narrador evidencia que sim, Rosasharn estava grávida e cuidava de seu corpo. Diferente do discurso fílmico, o corpo não é motivo de vergonha para a personagem, ela cuida porque ama sua condição. Este corpo é até bastante atrativo sexualmente a partir desta descrição, feita em relação e comparação com a forma anterior do corpo não-grávido, que estabelece a comparação referente ainda a atitude desta jovem antes e depois de engravidar. A partir deste trecho Steinbeck idealiza e constrói um perfil psicológico para a personagem completamente voltado em razão de seu estado físico: no livro a gravidez de Rosasharn é causadora de um verdadeiro estado de graça nessa jovem, algo que transforma seu corpo e que faz surgir nela uma prudência “natural”. A continuação desta descrição reitera as mudanças que afloravam na jovem em face da iminência de ser mãe.

(...) *Até seus pensamentos convergiam totalmente para a criança que estava por nascer.* Ela se balouçava nos dedos dos pés agora, para dar mais conforto ao bebê. E o mundo inteiro, para ela, estava grávido – *pois ela só pensava em gravidez, nas funções da reprodução da espécie e na maternidade.* Connie, seu marido de dezenove anos, que se casara com uma menina traquinas e gorducha e cheia de vitalidade, ainda se mostrava algo assustado com a mudança que nela se operara; *pois que agora não mais havia aquelas lutas bravias na cama, não havia mordidas e arranhões terminados em lágrimas.* Havia, isso sim, uma criatura de gestos cuidadosos, de atitudes discretas, *que lhe sorria meiga, mas firmemente.* Connie sentia orgulho de Rosa de Sharon e, ao mesmo tempo, um imperativo urgente de protegê-la. (...) ⁴⁹⁵ [friso nosso]

A partir destes trechos vê-se, portanto, que Rosasharn é também uma figura complementar do imaginário da família e, principalmente, do imaginário sobre a maternidade e sobre o que se passa na mente e nos corpos das mulheres durante a gravidez. No começo da história Rosasharn é aquela mulher idealizada e feliz dentro do casamento: toda a felicidade dela parece por um longo período do livro girar em torno da gestação, da

⁴⁹⁴ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 126-127

⁴⁹⁵ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 127

iminência de ser mãe e ter um filho para cuidar, “peça” que faltava para um casamento feliz.⁴⁹⁶ A idealização de Rosasharn sobre o que é uma família “feliz” e completa também guia sua visão sobre a Califórnia, da vida que ela teria lá após deixar as terras arrasadas para trás. Conversando com a mãe logo após a partida de Oklahoma, ela diz:

- Eu e o Connie não queremos viver mais no campo – disse a moça. – Nós já resolvemos o que vamos fazer.

Uma nuvem de preocupação deslizou pelas faces da Mãe:

- Então vocês não vão querer ficar conosco, com a família? – perguntou ela.

- Bem, a senhora sabe, nós já combinamos tudo, eu e o Connie. Mãe, nós vamos viver numa cidade. – Ela continuou excitadamente. – O Connie vai procurar trabalho numa loja ou talvez numa fábrica. Ele vai estudar em casa, talvez rádio, pra ser especialista em alguma coisa, e pode ser que mais tarde a gente até tenha uma loja própria. Assim, a gente até pode ir no cinema muitas vezes. E o Connie diss’que quando eu tiver criança *vem médico* lá em casa; [friso do autor] e ele diss’que conforme as coisas, até posso ir pra um hospital. Depois a gente vai ter um auto, um auto pequeno, n’ê? E de noite ele fica estudando em casa e... puxa! vai ficar tão bom. Ele arrancou uma página do livro *História de Amor do Oeste* e vai mandar para receber o livro, que a casa manda para todos de graça. ‘Tá escrito na página que ele arrancou, eu também vi. (...)... ah, sim, eu vou ter um ferro elétrico e a criança terá roupinhas bonitas e brinquedos e tudo. O Connie diss’que ela vai ter tudo comprado novo, sabe, tudo branquinho. A senhora viu no catálogo, não viu? Tinha tudo que uma criança precisa ter. (...) A gente não quer uma casa grande, mas tem que ser bem bonitinha, *por causa da criança, não é?*... – Seu rosto ardia de *entusiasmo*. (...)

Os olhos da Mãe não se afastaram nem por um instante do rosto corado de Rosa de Sharon. (...) ⁴⁹⁷ [friso nosso]

Podemos afirmar que o desfecho do casamento de Rosasharn e Connie representa no romance toda a falência do sonho de “fazer a América” que guiou uma grande parte da sociedade estadunidense até a Grande Depressão. Rosasharn sonha com uma maternidade tranquila e protegida, com o marido trabalhando em alguma fábrica para que a família tivesse uma casa na cidade, assim ela podia cuidar da casa e dos filhos, e eles podiam sair para se divertir e garantir que as crianças estivessem bem vestidas “com tudo branquinho”. Steinbeck põe por terra esta esperança com o percurso da viagem até a Califórnia: a jornada pouco a pouco desfaz este sonho, modifica a personagem e acaba com seu casamento.

Muito das críticas sobre *As Vinhas da Ira* em seu lançamento em 1939 recaíram justamente neste jovem casal, Rosasharn e Connie, que eram sexualizados demais para os padrões da época. No romance, fica claro em mais de um momento que enquanto o casamento de Connie e Rosasharn ainda ia bem, eles ficavam “de risadinhas”, conversando aos cochichos na orelha, trocando olhares e sorrisos de coisas que só eles entendiam. Por vezes o romance explicita a sexualidade dos dois:

⁴⁹⁶ BADINTER, *Op. cit.* 1985. p. 177

⁴⁹⁷ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 220-221

- Até me parece que a gente não fez outra coisa da vida senão viajar. Já estou farta disso tudo.
- Ele encostou a boca nos ouvidos dela.
- Quem sabe amanhã de manhã a gente já está lá. Que tal a gente sozinho agora, hein? – Na escuridão, estendeu a mão e apalpou-lhe a nádega.
- Ela disse:
- Não! Tu me deixa muito arretada. Não faz isso – E virou a cabeça para ouvir-lhe a resposta.
- Bom, então quando todos dormire... hein?
- Talvez – disse ela. – Mas então espera que todos durmam. Tu me deixa arretada, e, depois, eles não vão dormir nem nada.⁴⁹⁸

Era, portanto, uma intimidade sexual sem floreios, mesmo quando eles estavam junto com outros membros da família dentro do caminhão. Connie era um homem que tinha fortes desejos sexuais, algo “normal”: no romance Tom e Casy já tinham confidenciado um ao outro diversas atitudes sexuais que tiveram, inclusive Casy narra atitudes sexuais com mulheres de sua comunidade enquanto ele ainda era pastor, o que ele dizia ser um pecado porque admite ter usado de sua posição para conquista-las. A questão singular nesta obra literária é que Rosasharn, uma mulher *grávida*, correspondia a esses desejos do marido, gostava de partilhá-los com ele.

O filme fez deste jovem casal sexualizado que sonhava com uma nova vida na cidade algo bastante aplacado. Ainda que exista forte interação entre os dois (considerando que entre Ma e Pa diretamente existe apenas uma), eles não foram representados como esse casal apaixonado (por uma parte da história) e evidentemente sexualizado que o romance criou. A repressão da sexualidade e doravante o distanciamento da representação da Rosasharn literária faz com que a audiência realmente nem veja a personagem como uma mulher grávida: ela usa roupas soltas no corpo, que não marcam nada. O discurso fílmico e imagético não deu um corpo de mulher grávida para a personagem. Como já dito, em todas as cenas Rosasharn está com um casaco por cima do vestido e passa o filme inteiro puxando este casaco para cobrir sua barriga e seus seios.

Rosasharn e Connie Rivers foram interpretados por Doris Bowdon e Eddie Quilan. Algo que podemos afirmar da relação dos dois no cinema é que a narrativa fílmica faz questão de demonstrar que o casamento deles reafirma a hierarquia entre os dois: não existe nada que indique a intimidade acolhedora do casal do livro. Outra questão muito clara é que podemos afirmar que foi um desejo expresso é que muitas vezes a câmera captura Rosasharn olhando para Connie. Ela parece se espelhar nas reações do marido, pois sempre que algo novo acontece na trama ela olha diretamente para ele para sondar suas reações, como sempre a perguntar o que ele pensa. (IMAGEM 42)

⁴⁹⁸ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 301

IMAGEM 42 – As trocas de olhares.



IMAGEM 43 – Falando sobre a Califórnia.



Fonte: cenas de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Um exemplo desta troca de olhares ocorre nesta cena acima. (IMAGEM 41) Esta cena se passa quando a família Joad para na beira da Rota 66, na ponte sobre o Rio Colorado. É uma passagem que já analisamos aqui por ser o último momento da história no filme em que Vó Joad esboça alguma consciência – e ela é expressamente de desaprovação por este novo mundo. (IMAGEM 6) Quando o carro para e os homens saltam para olhar a vista, Rosasharn permanece dentro do caminhão. Ela também olha para os vales que Pa apontava, mas ela imediatamente se volta para Connie, preocupada em saber o que ele achava daquilo. (IMAGEM 43) Connie diz expressamente não gostar do que via:

CONNIE: Se foi por isso que viemos aqui...

ROSASHARN: Talvez seja melhor do outro lado. Os cartões-postais eram muito bonitos.⁴⁹⁹

Distante da intenção de Steinbeck em fazer Rosasharn “emergir” como pessoa e não aparentar ser somente uma menina grávida, afirmamos que o filme mantém Rosasharn no lugar comum da jovem grávida e “tola” que o romancista temia, sempre a procurado esposo para e de suas opiniões. A mesma intimidade do casal que no romance foi preenchida com carícias e segredos ao pé do ouvido, no filme serviu de retórica para que a narrativa fílmica construísse pouco a pouco o desfecho de Connie, que abandona a esposa e sua família no primeiro acampamento na Califórnia. Connie explicitamente trata mal e debocha de Rosasharn na película: quando ela diz estar se sentindo mal e cansada por conta da viagem, sem nem mesmo dirigir o olhar à esposa, ele responde “Mulher está sempre cansada.”⁵⁰⁰ (IMAGEM 44):

⁴⁹⁹No áudio original: “Well, if that’s waht we came out here for...” e “Connie, maybe it’s nice on the other side. Them pictures postcars, they was real pretty.”

⁵⁰⁰No áudio original: “Womens’s always tired.”

IMAGEM 44 – A transformação de Connie.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

A impressão que fica da personagem a partir da narrativa do filme é a de que Rosasharn “não pensa por si”. Sua representação é de uma mulher jovem, meiga e até antes de Connie abandoná-la ela parece estar cansada por conta da gravidez, mas sempre sorrindo e ajudando a família, sempre disponível. No filme quando Connie parte, Tom consola a irmã que chora e diz “sem ele eu não quero viver”⁵⁰¹. (IMAGEM 45)

(IMAGEM 45) – Rosasharn chora.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Outra questão que podemos sublinhar acerca da representação das mulheres no cinema a partir deste filme é que as cenas entre Rosasharn e Ma Joad geralmente

⁵⁰¹ No áudio original: “*Without him, I just don't want to live.*”

transcorrem no mesmo enredo: as mulheres estão desempenhando serviços domésticos, onde Rosasharn auxilia a mãe. (IMAGEM 46) e (IMAGEM 47).

IMAGEM 46 – Serviços domésticos.



IMAGEM 47 – Ajeitando um lar.



Fonte: cenas de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Devemos lembrar que as duas formas narrativas trabalham por reiterar a responsabilidade feminina do trabalho doméstico. A inovação de Steinbeck na representação destas mulheres não passou em momento algum por algo que seria muito cabível naquela realidade histórica, que era a transformação também dentro do lar. Ainda que tenha sido um momento em que a dupla jornada de trabalho para as mulheres tenha se formalizado – elas trabalhavam fora e dentro de casa –, era uma sociedade em transformação. A responsabilidade do trabalho doméstico da limpeza, do preparo de alimentos, dos cuidados com a casa (mesmo quando era um ambiente totalmente improvisado, como nas cenas acima) sempre ficou ao encargo feminino, principalmente na obra de John Ford.

Uma única passagem no romance indica que talvez Steinbeck tenha reconstruído a realidade histórica desta forma por uma escolha para falar do que poderíamos chamar de uma feminilidade rural. Nos preparativos da partida de Oklahoma os Joad abatem os porcos da família para ter carne cozida para comer durante a viagem. Depois que os homens matam e penduram as carcaças para que o sangue escorresse, Ma interrompe sua tarefa e vai salgar a carne. Neste momento ocorre um diálogo entre ela e Casy:

O pregador chegou-se a ela.

-Deixe que eu salgue esta carne – falou. Eu sei fazer isso. E a senhora tem outras obrigações.

Ela interrompeu o seu trabalho e lançou um olhar singular ao pregador, como se este tivesse sugerido algo de extraordinário. E suas mãos estavam untadas de sal molhado e avermelhadas pelo suco da carne fresca.

- Não, isso é trabalho de mulher – disse, afinal.

- É trabalho – replicou o pregador. – E temos muito que fazer para estar fazendo diferença entre trabalho de homem e de mulher. A senhora tem muitas outras coisas a resolver. Deixe que eu salgue a carne. Durante mais alguns segundos, ela o encarou, e depois entornou um balde de água numa tina a lavou as mãos. (...) ⁵⁰²

Casy parece lembrar das mudanças deste novo mundo moderno, seja nas relações trabalhistas, na política, ou mesmo no local da religião na vida das pessoas. Ele propõe algo simples, mas ainda assim muito peculiar para Ma: aquele era um “trabalho”, e não um “trabalho feminino”. O romance vai indicando uma série de situações e conhecimentos que transformam não só Ma Joad naquela mãe que transbordou as fronteiras do papel feminino, mas principalmente que transformaram Rosasharn de uma jovem mulher grávida para uma mulher que transgride os espaços do público e do privado. Ela torna-se a mulher que protagoniza a maior prova de amor e abnegação da trama.

Em 1949 na sua análise sobre a situação da mulher na sociedade, Simone de Beauvoir refletiu sobre o local da maternidade e de ser mãe dentro da cultura como parte formadora de uma série de códigos e condutas pelos quais se reconhecem indivíduos enquanto mulheres. Beauvoir pensa na cultura na mesma linha que norteou a análise de Teresa de Lauretis posteriormente em 1987: enquanto constituída e parte de uma série de tecnologias de gênero que postulam práticas e diretrizes sobre os corpos das mulheres e a relação entre os gêneros na sociedade. Ao afirmar que uma mulher não nasce mulher, ela se torna mulher, Beauvoir refletiu ainda sobre a violência implícita nesta ordem cultural. Pensando sobre o quanto as mulheres sofrem por conta da função reprodutiva de seus corpos, seja por abortos (provocados ou não), gestações difíceis, a quantidade de filhos sendo mães sozinhas, sem ajuda de companheiros ou parentes, Beauvoir pergunta por que se ignora socialmente que as difíceis maternidades podem muito bem “matar” o sentimento materno. ⁵⁰³

Nenhuma das duas obras culturais que analisamos aqui considera a existência de maternidades sofridas, ressentidas, produtos também do desejo de não ser mãe que não pôde ser concretizado, ou ainda, produto de uma gestação e um exercício materno em meio a situações extremamente difíceis, desagregadoras, provocadoras de pensamentos e anseios nas mulheres, como o de não terem ou não criarem seus filhos. Apesar de tudo que a família Joad sofre e da progressiva consciência das personagens, não existe menção ou inflexão que possibilite à audiência pensar que talvez Ma Joad e Rosasharn desejassem um destino diferente.

⁵⁰² STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 143-144

⁵⁰³ BEAUVOIR, *Op. cit.* 1967 p. 249

É algo bastante singular, considerando a realidade da vida migrante retratada por Steinbeck e Ford.⁵⁰⁴ Filme e livro defendem “um amor materno imutável enquanto ao fundo”⁵⁰⁵, no qual a cultura é um epifenômeno, algo que modifica os indivíduos apenas na superfície. No romance *Rosasharn* é uma personagem verdadeiramente atormentada pelo desejo de ser uma *boa mãe*, perfeita, mesmo em meio de tantas transformações e dificuldades. A preocupação dela gira sempre em torno da questão de cuidar dela própria e de todos que a circundam, bem como do bebê que vai nascer. Tudo que ela sente que pode “fazer mal ao bebê” ela teme e comenta com Connie e pergunta principalmente para a mãe a sua opinião. Por exemplo, quando o cachorro da família morre atropelado logo após eles terem saído do sítio, ela fica muito comovida com o acontecimento:

- Tu acha que o choque vai me fazer mal? – perguntou ela, trêmula. – *Será que me fez muito mal, hein?*
- Connie passou-lhe o braço em volta dos ombros.
- Vem, senta um pouco – disse. – Não será nada.
- *Mas eu sei que vai fazer mal. Eu senti um choque logo que dei aquele grito.*⁵⁰⁶ [friso nosso]

O mesmo medo de que suas reações pudessem causar danos ao seu bebê acontece quando o avô morre e Rosasharn procura a mãe para perguntar se aquilo podia fazer mal à criança:

- Mãe – disse -, preciso perguntar uma coisa à senhora.
- Tu já está com medo outra vez? – inquiriu Mãe. – Queria passar todos os nove meses sem ter aborrecimento?
- Mas... não vai, *mesmo, fazermal à criança?*
- Mãe disse:
- Tem um dito assim: “Uma criança que nasce em consequência dum aborrecimento será uma criança muito feliz”. Não é mesmo, Sra. Wilson?
- Sim, também já ouvi dizer isso – disse Sairy. – E tem outra frase assim: “Quem nasce em muita paz terá sempre pouco paz”.
- Mas eu estou sempre tão nervosa – disse Rosa de Sharon.
- *Todos nós estamos – disse Mãe. – Bem, agora vai tomar conta das panelas.*⁵⁰⁷ [friso nosso]

Vemos também que a comunidade de mulheres no romance se esforça para acalmar Rosasharn e recriar a ordem: Sairy Wilson é uma personagem que por um percurso da

⁵⁰⁴ A primeira edição de *O Segundo Sexo* foi lançada em 1949. No volume II, intitulado *A Experiência Vivida*, Beauvoir indica que conhecia a causa migrante norte-americana da década de 30. No capítulo I intitulado “A Mulher casada” que inicia a segunda parte do livro chamada *Situação*, a autora cita a experiência aprisionadora de ser esposa e dona de casa nos Estados Unidos rural a partir de sua leitura de *Elogiemos os Homens Ilustres*, de James Agee e Walker Evans. (BEAUVOIR, 1967. p. 198).

⁵⁰⁵ BADINTER, *Op. cit.* 1998. p. 14

⁵⁰⁶ STEINBECK, *Op. cit.* 1972 p.172

⁵⁰⁷ *Idem.* p.190

história viaja com seu marido acompanhando os Joad.⁵⁰⁸ Principalmente Ma Joad é a figura referencial da jovem para perguntar sobre estes assuntos “femininos”, algo que estreita ainda mais o laço entre mãe e filha.

Entendemos que Rosasharn exemplifica a imagem idealizada da maternidade, que entra em funcionamento principalmente porque ela parece se sentir culpada por tudo que ela própria faz e que pode ser “errado”, prejudicial ao seu filho. É uma mãe que tem medo já na gestação de ser relapsa, negligente, deixar que algo falte ao filho ainda por nascer. Isto significa resumir este medo para uma totalidade referente a qualquer coisa que cause problemas aos filhos⁵⁰⁹: Rosasharn preocupa-se a todo instante em “preservar dos choques o fruto do seu amor”⁵¹⁰. Com certeza esta preocupação não era só dela, mas de todos os membros da família em uma certa medida. Ma Joad diversas vezes refere-se a esta preocupação com o neto, por a gestação de Rosasharn estar sendo muito difícil. Quando Tom reencontra Casy e explica que dificilmente seu pai e sua mãe iam aceitar aderir à greve, ele é muito claro sobre as razões:

- Você acha que Pai vai deixar de comer carne só por causa dos outros? E Rosasharn tem que tomar leite. Você acha que Mãe vai deixar o bebê de Rosasharn morrer só porque uns caras vivem berrando aí do lado de fora da porteira?⁵¹¹

Nota-se, portanto, que a maternidade de Rosasharn foi uma experiência limite no romance para que ela se tornasse a protagonista moral da trama. Como viemos apresentando até aqui, ela e Connie formavam um casal muito jovem e durante a jornada seu personagem dá indícios de que não se conformava com a situação: o filme frisa o descontentamento de Connie como um recurso narrativo e imagético próprio para dar conta de explicar ao espectador as razões de sua partida. Esse progressivo descontentamento do personagem também aparece no romance. Tal qual se passa no filme, é na primeira grande *hooversville* na Califórnia em que os Joad param para pernoitar que ele abandona Rosasharn. Ela tinha reclamado e conjecturado sobre sua gravidez durante toda a viagem, irritando a mãe, que a julgava até mesmo muito egoísta, ainda que entendesse a preocupação da filha. Quando estão instalados na *hooversville*, Ma pede sua ajuda para preparar o jantar e ela sai com os olhos vermelhos da tenda porque teve uma briga com Connie.

⁵⁰⁸ Sairy e Ivy Wilson não existem no filme. Lembramos que o desejo expresso na obra foi o de “separar” os Joad da realidade história, o que levanta a hipótese de que talvez eles não existissem porque são mais um caso *okie* extremamente infeliz: o casal não continua a viagem porque Sairy estava profundamente doente e ambos estavam falidos, sem dinheiro até para o combustível.

⁵⁰⁹ FORNA, *Op. cit.* 1998. p. 21

⁵¹⁰ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 220

⁵¹¹ STEINBECK, *Op. cit.* 1972 p. 530

Quando Tom retorna para a tenda da família, conta a todos que ouviu pelas redondezas que as pessoas da cidade estavam desgostosas daquele ambiente e iam pôr fogo ali para garantir que os “malditos *okies*” fossem embora. Enquanto todos estão organizando as coisas, Al retorna e Rosasharn pergunta se ele viu o esposo.

- Tu viu o Connie?

- Vi, sim – disse Al. Ia subindo o rio, pros lados do sul.

- Ele... ele estava indo embora?

- Não sei.

Mãe dirigiu-se à moça:

- Rosasharn, tu ‘tá muito esquisita. Que foi que o Connie te disse?

Rosa de Sharon respondeu irritada:

- Ele diss’que era melhor se tivesse ficado em casa estudando sobre tratores. Todos quedaram calados. Rosa de Sharon olhava para dentro da fogueira e seus olhos cintilavam à luz das chamas. As batatas saltavam na banha fervente, que espirrava da frigideira. A moça fungava agora, passando as costas da mão sob o nariz.

Paí disse:

- O Connie não valia nada, mesmo. Faz tempo que eu notei isso. Era só conversa mole.

Rosa de Sharon ergueu-se e meteu-se na tenda. Deitou-se no colchão e rolou sobre o ventre e enterrou a cabeça sob os braços cruzados.⁵¹²

Ao longo deste estudo viemos construindo o campo sócio-histórico e cultural com o qual Steinbeck dialogou em sua obra. De forma muito singular, o romancista enlaçou uma série de fatores e situações que ele conheceu trabalhando como jornalista, ou em suas viagens pelo país preocupado com a causa migrante, e também através de suas leituras de jornais e revistas durante a década de 30. Com esta renúncia a continuar a jornada com os Joad, Connie renunciou também à sua esposa e à sua responsabilidade como pai da criança que Rosasharn esperava. Como conhecemos no segundo capítulo deste estudo, podemos afirmar que o personagem de Connie detém um simbolismo muito específico: ele simboliza homens que abandonaram ou “devolveram” as esposas durante a Crise Econômica.

O que acontece com a personagem de Rosasharn após este abandono é uma mudança muito sutil e constante, algo que se soma a todas as situações que a família e ela vinham passando desde a partida de Oklahoma.

Primeiro, é evidente que Steinbeck e Ford fizeram uma leitura histórica utilizando o personagem de Connie para “agravar” a situação da família, mas pode ser uma analogia com a cultura e a sociedade patriarcal, inteligível para o público das duas obras. Escolher *não ser pai* foi uma possibilidade: Connie é condenado verbalmente por todos, o pai diz que “ele não valia nada mesmo”, mas não passa disto. Reiteramos que isto não é algo sequer cogitado para uma mulher desta história: apesar de toda a violência simbólica, social e até mesmo física – o desconforto e a fome rondaram toda a história – o amor materno, a

⁵¹² *Idem.* p. 371

responsabilidade com a prole e a abnegação total de si foi algo naturalizado e constitutivo da maternidade e da feminilidade de Vó, Ma Joad e Rosasharn.

Considerando estas produções culturais enquanto práticas pedagógicas e de subjetivação, veiculadoras de discursos e representações sobre um ideal de mulher, de família e de maternidade, vemos que com certeza, é algo profundamente recriminado abandonar a esposa. Ainda mais em um filme *hollywoodiano* da década de 30, guiado pelo desejo político de fortalecer a união da família e os valores norte-americanos como uma saída para aquela situação de crise e onde uma série de postulados e políticas interpunham-se para delimitar os enredos e representações. Um homem renunciando ao seu papel social de pai e marido provedor era possível, mas mulheres exercendo maternidades plenas e que adentraram o espaço e o local de poder dos homens, não.

Na obra de John Ford, após Connie partir, Rosasharn quase se torna figurante dentro da família: ela permanece na narrativa até o fim, mas está longe de ser uma personagem determinante. A última vez em que ela aparece como sujeito de um diálogo e sujeito da atenção da câmera, é no baile do acampamento do governo. Um homem tenta tirar Rosasharn para dançar, mas a mãe não permite, de forma simpática, dizendo que ela não se sentia muito bem. A personagem expressa um pouco de tristeza, mas logo Tom vê sua mãe e irmã sentadas olhando todos dançando e vai falar com elas. Comenta que a irmã estava cada dia mais bonita, e sua mãe concorda dizendo que “moça com bebê é sempre bonita”⁵¹³. (IMAGEM 48)⁵¹⁴.

⁵¹³ No áudio original: “*Girl with a baby’s always purdier.*”

⁵¹⁴ Rosasharn está usando os brincos que sua mãe guardou no bolso, no começo do filme, após olhar-se no espelho. O filme não indica a situação em que ela recebe este presente, mas no romance esta passagem tem uma carga simbólica muito grande, pois é o momento em que Ma reconhece a filha como uma mulher adulta. Elas conversam: “Teu bebê vai ser um bebê bem bonito. Quase que tu vai ter bebê sem estar c’as orelhas furadas ainda. Mas agora não tem mais perigo. - Será que isto quer dizer qualquer coisa? – Naturalmente – disse Mãe. – Quer dizer muita coisa.”. (STEINBECK, 1979. p. 488)

IMAGEM 48 – Rosasharn no baile.



Fonte: cena de **VINHAS DA IRA**. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Rosasharn sorri e esta é sua última cena como sujeito na narrativa fílmica, pois ela só aparece novamente sendo carregada para dentro do caminhão quando os Joad vão partir do acampamento do governo e seguir para outra colheita. Apesar de ser abandonada grávida pelo esposo, Rosasharn termina a narrativa fílmica como representação de uma maternidade estereotipada que não suscita ameaças. Podemos afirmar que o discurso fílmico faz Rosasharn ter um destino expressamente cerceado pela cultura patriarcal. Ela não se revolta, continua passiva, meiga e grávida, muito distante de todo protagonismo moral da representação literária que foi motivo de grande ansiedade social.

No romance depois de Connie a abandonar, Rosasharn torna-se muito atormentada no romance, muito preocupada e consternada com sua gravidez. Todas as idealizações e sonhos com o futuro desaparecem, mas mesmo assim ela não perde o amor pela criança: constantemente chora e se isola da família, e preocupa-se com o momento do parto. A situação psicológica e física da personagem piora consideravelmente porque a situação da família toda se torna limítrofe: os Joad partem para trabalhar na colheita da safra de algodão e lá a situação se deteriora para toda a família. Era inverno, Winfield estava muito doente, e Rosasharn quase dando à luz. Estavam todos abrigados em vagões abandonados, dividindo espaço com outras famílias. Todos os membros da família estavam trabalhando porque se pagava muito pouco – mesmo Ma e as crianças colhiam algodão. Para colaborar com a família e poder juntar dinheiro, um dia Rosasharn vai junto trabalhar na colheita. Porém, ela pega uma gripe e passa dias com febre alta e muito debilitada.

O desfecho final da história transcorre neste vagão em meio a uma situação histórica que Steinbeck recriou no romance. Quando o romancista estava viajando pelo interior da

Califórnia com Tom Collins em 1938, ele foi a Vissalia onde estavam centenas de famílias migrantes presas na lama porque chuvas torrenciais tinham levado todos seus pertences. Até os carros tinham estragado, e assim, estavam todos ilhados, com frio, fome e sem ajuda do governo. Steinbeck deu o desfecho final de sua trama e o ápice do protagonismo moral das mulheres a partir desta releitura histórica específica. Como já comentado, Rosasharn dá à luz prematuramente a um bebê morto. Ma teve o auxílio de uma “vizinha” que conhecera no acampamento, e esta mulher pede que algum dos homens enterre o corpo do bebê que estava colocado dentro de uma caixa de maçã, no canto do vagão.

Tio John é quem vai realizar esta triste tarefa. É um momento muito simbólico para este personagem, porque quando era jovem ele perdeu sua esposa quando ela estava grávida do primeiro filho: ela disse que se sentia mal, ele não deu ouvidos a ela. Depois ela piorou muito e quando ele saiu para pedir ajuda e o médico chegou, mais nada podia ser feito. A esposa de tio John morreu de apendicite, e com ela morreu seu filho. Ele nunca se perdoou por isso e durante a trama ele cuida muito de Rosasharn e das crianças, sempre olhando por eles. Quando ele sai com o caixote, vê que um rio se formou ao lado da rodovia. Lá ele deposita o corpo:

- Vai, vai rio abaixo e diz aquilo pra eles. Vai descendo, e estaca na estrada, e apodrece e diz pra eles como é. É o único jeito de tu dizer as coisas. Nem sei se tu é menino ou menina, mas nem quero saber. *Vai descendo e apodrece na estrada. Talvez, então, eles fiquem sabendo.*⁵¹⁵ [friso nosso]

Como apresentamos no início deste capítulo, Steinbeck construiu sua história recorrendo a analogias com o Antigo Testamento. Os Joad passam pela provação em Oklahoma; depois pela jornada até a terra prometida; e por fim, chegam a esta terra, que para a família e a coletividade que ela representava, nada tem de próspera, nem de esperanças. É muito recorrente o uso de simbolismos religiosos no desfecho da história e na ascensão moral das mulheres, algo que retifica a vontade do romancista de tornar a maternidade e a feminilidade referenciais: se pensarmos no nome Rosa de Sharon, esta personagem pode muito bem ser interpretada enquanto uma analogia direta com o divino e o sacrifício de Jesus Cristo. Steinbeck fez do filho ou da filha de Rosasharn uma anti-imagem de Moisés: a analogia com a fé judaico-cristã foi ressignificada. A criança recém-nascida na caixa de madeira que desce o rio simboliza o extremo oposto daquela promessa de libertação de um povo oprimido e escravizado que Moisés alforria. A criança de Rosasharn tornou-se símbolo da exploração e da ordem social injusta dos Estados Unidos e que massacra seus próprios cidadãos.

⁵¹⁵ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 618

Enquanto toda esta situação em que tio John se desfaz da caixa com o corpo, no vagão a situação fica extrema: Ma, Rosasharn e as crianças saem deste local que logo seria completamente inundado com a ajuda de Pa e tio John. Vão em meio a uma chuva torrencial para um galpão que estava próximo e era o único lugar seco. Quando chegam lá, encontram uma criança e um homem. A criança oferece um cobertor para Ma secar Rosasharn e ela diz:

-Muito obrigada – disse ela. – Que é que esse moço tem?
O menino respondeu com aquele seu grasnar monótono:
- Primeiro ele ‘teve doente; agora ‘tá morrendo de fome.
- O quê?!
- É isso. Morrendo de fome. Ficou doente na colheita de algodão e faz seis dias que não come nada.
Mãe foi ao canto obscuro e debruçou-se sobre o homem. Poderia ter uns cinquenta anos. Seu rosto era barbudo e os olhos muito abertos fixavam o nada. O menino colocou-se ao lado de Mãe.
- Ele é teu pai? – perguntou ela.
- É sim. Ele sempre dizia que não ‘tava com fome e não comia quase nada. Dava toda a comida pra mim. Agora ‘tá fraco que não pode mais nem se mexer.(...) ⁵¹⁶

O que acontece a seguir é o desfecho final da história, a mais clara evidência daquilo que desenvolvemos neste capítulo: a itinerância e a resignificação da representação de Ma Joad, Rosasharn e Vó Joad no discurso fílmico são guiadas pelo expresso desejo de coibir a existências destas três mulheres que simbolizavam um destino para outras mulheres, um outro destino, diferente daquele que a cultura patriarcal lhes reservava.

De repente, o menino deu um grito:
- Ele ‘tá morrendo! Ele vai morrer de fome, ‘tou lhe dizendo!
- Ssciu! – fez Mãe. Lançou olhares a Pai e tio John, que estavam contemplando o doente. Olhou Rosa de Sharon, envolta no cobertor. Seus olhos fugiram dos de Rosa de Sharon e tornaram a encontrá-los. E as mulheres liam tudo nas respectivas almas. A moça ofegava, respirava com um ritmo curto e apressado.
Ela disse:
- Sim.
Mãe sorriu:
- Eu sabia. Eu sabia que tu me compreendeu. – Olhou as mãos enlaçadas com firmeza sobre o colo.
Rosa de Sharon disse baixinho:
- Saíam vocês todos... por favor. – A chuva fastigava fracamente o teto.
Mãe inclinou-se sobre a filha e com a palma da mão afastou as mechas revoltas que lhe caíam sobre a testa e lhe deu um beijo na testa.
- Bom, andem depressa, vão saindo – disse Mãe, pondo-se de pé. – Fiquem aí fora um pouquinho.
Ruthie abriu a boca para dizer qualquer coisa.
- Ssciu! – fez a Mãe. – Fica quieta e vá saindo. – Empurrou-a porta afora, e o mesmo fez com os outros. Por fim, pegando o menino pela mão, também saiu, fechando a porta guinchante atrás de si.
Por um minuto, Rosa de Sharon permaneceu imóvel no centro do galpão, em cujo teto cochichava a chuva. Depois ergueu-se pesadamente, enrolando-se

⁵¹⁶ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. p. 627

mais no cobertor. Lentamente, dirigiu-se ao canto escuro e ficou-se a olhar o rosto sofrido do desconhecido, lendo-lhe nos olhos arregalados e cheios de temor. Então, com vagar, dobrou os joelhos e deitou-se ao lado dele. O homem esboçou um movimento negativo com a cabeça, um movimento fraco e muito lento. Rosa de Sharon desfez-se do cobertor, deixando os seios desnudos.

- Tem que ser – falou, aproximando-se mais dele, e puxando-lhe a cabeça a si. – Assim – disse. Apoiou-lhe a cabeça com a direita, e seus olhos lhe sulcaram suavemente os cabelos. Ergueu os olhos e a seu olhar percorreu o galpão escuro e seus lábios cerraram-se e ela sorriu misteriosamente.⁵¹⁷

Assim Steinbeck termina seu romance. Ele fez da maternidade de Rosasharn, uma jovem mulher que gesta uma criança em meio à perda do seu lar, da desagregação da sua família, do abandono do esposo e do terror da iminência da fome e da falta de abrigo, a maior e mais clara referência à superioridade moral das mulheres por conta do amor materno, a elas inato. A forma como ele conclui o romance é uma analogia direta, como já falamos, à Virgem que Amamenta. A representação maternal de Maria com o Menino Jesus é a imagem mais conhecida e adorada da mãe ideal, serena, benevolente e tranquila.⁵¹⁸ Ela acalenta o rosto do Menino Jesus e o amamenta sorrindo, tal qual Rosasharn: seu amor é puro e devotado. O romance *As Vinhas da Ira* fez da mulher mais jovem da trama a protagonista do maior ato moral da história: a maternidade de Rosasharn foi uma experiência limite também para sua consciência enquanto mulher. O parto e a perda de seu filho foram o gatilho para que ela transgredisse através do amor todos os limites entre o público e o privado, o espaço de homens e de mulheres, o pudor frente a um desconhecido. O exercício mais natural da maternidade, o ato de amamentar, é a ação mais transgressora da ordem patriarcal e cultural que este romance recriou.

Sendo assim, notamos que a partir de uma análise comparativa entre livro e filme toma relevo a itinerância das personagens. As duas obras culturais analisadas neste capítulo reiteram a afirmação de que a cultura não é algo ausente do mundo, ou mero local de produções de entretenimentos inocentes.⁵¹⁹ O cinema, a literatura e demais obras culturais são expressões privilegiadas de uma época histórica por estarem em constante diálogo com seu contexto, reproduzindo leituras dos sentimentos, anseios, desejos e visões de mundo. São locais para se perscrutar os referenciais, idealizações e as relações de poder pelas quais uma sociedade representa a si própria em diferentes linguagens.⁵²⁰

⁵¹⁷ STEINBECK, *Op. cit.* 1972. pp. 628-629.

⁵¹⁸ FORNA, *Op. cit.* 1998. p. 17

⁵¹⁹ KELLNER, Douglas. 2001. p. 26

⁵²⁰ ANDRADE, Sandra dos Santos. Mídia impressa e educação de corpos femininos. In: LOURO, Guacira Lopes **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes.** p. 108-123, 2003. p. 112

Nesta perspectiva, concordamos com a afirmação de Roger Chartier de que tantos os bens simbólicos, quanto as práticas culturais, são objetos de lutas sociais onde estão em jogo a classificação, a hierarquização, a consagração ou a desqualificação das produções culturais.⁵²¹ É claro que as duas narrativas de *As Vinhas da Ira* se apropriaram da imagem da *mãe perfeita* – durante séculos este conceito delineou a construção do mito da maternidade.⁵²² Todavia, existe uma questão política no uso deste conceito, que nesta dissertação remeto à itinerância das representações. A produção fílmica, em diálogo direto com uma rede de interesses (da cultura dominante, mercadológica e industrial) modificou o enredo para tornar a história oportuna para o cinema e para sua audiência, composta de pessoas que há uma década viviam em meio a um país fragilizado e ansioso a respeito de seus valores. Certamente, a Grande Depressão foi o período em que tais ansiedades ficaram mais evidentes, mas há décadas as instituições estadunidenses vinham sendo questionadas e transformadas, apontando com isso que os conceitos da Mãe e da Mulher perfeita e dedicada à família e ao casamento eram mais a projeção de um desejo coletivo do que uma realidade em si: as maternidades neste país moderno e em acelerada transfiguração política, econômica e cultural eram tão múltiplas e diferentes quanto a própria composição daquela sociedade.

Por isso, considerando as modificações de trajetória e protagonismo entre as duas obras, reafirmamos que elas foram parte de um processo cultural e pedagógico recorrente no século XX, comprometido em compor e definir a maternidade, a feminilidade e as mulheres ideais: a sexualidade e as relações entre os gêneros tornaram-se, numa era de mídias de massa, objetos políticos e de vigilância de todo o corpo social.⁵²³ Neste processo, a criação dos filhos tornou-se um dever e uma busca por uma perfeição naturalmente feminina, abnegada, responsável, até mesmo sofredora, mas que compensa e é, ao fim, uma dádiva.

O filme de John Ford reconstruiu uma representação de feminilidade para todas as mulheres do núcleo principal da história da família Joad para que elas fossem aceitáveis e não representassem ameaças para a sociedade e cultura patriarcal estadunidense, já que o amor perfeito que John Steinbeck imputou às suas personagens fez delas mulheres ameaçadoras e questionadoras da binaridade sexual. O filme foi, portanto, parte de uma política de gênero/sexual que desde as primeiras décadas de existência do cinema *hollywoodiano* operava na produção de sentidos *adequados* sobre o feminino, o sexo e os corpos das mulheres.

⁵²¹ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. p. 185

⁵²² FORNA. *Op. cit.* 1999.

⁵²³ DE LAURETIS, *Op. Cit.* p. 221

Assim, é claro que as diferenças que guiaram as representações e reinterpretações das mulheres e da maternidade no livro e no filme *As Vinhas da Ira* estavam em sintonia com um circuito cultural, artístico e político de uma sociedade extremamente fragilizada. Depois de uma década de crise econômica, a sociedade norte-americana viu seus medos históricos serem representados e relacionados em *As Vinhas da Ira*: seja pela ameaça iminente da tomada de consciência do proletariado, ou pela emancipação feminina das amarras e silenciamentos de uma cultura androcêntrica, as duas narrativas colocaram discursos de gênero em xeque.

O incômodo causado pelas mulheres Joad foi até maior que as representações de Tom e Casy. Estas figuras masculinas e questionadoras da ordem permaneceram na adaptação fílmica. Tratando-se da década da Crise Econômica nos Estados Unidos, quando diversos movimentos de resistência alcançaram uma visibilidade tremenda por estarem há décadas chamando os trabalhadores para refletir sobre as injustiças que a classe patronal e o Estado promoviam, a permanência destes homens que simbolicamente são peças que compõem também um imaginário sobre o projeto socialista (que já estava em andamento em outras nações do mundo) foi bastante ousada por parte de Ford e dos realizadores. Assim, vemos que uma nação que ocupava o posto de liderança econômica do mercado mundial tendia mais a aceitar discursos questionadores do sistema econômico, do que discursos que tinham mulheres como protagonistas e sujeitos pensantes.

Concluimos assim que as duas produções culturais acionaram a retórica do mito do amor materno. Porém, Steinbeck fez deste amor materno a distinção feminina, algo que um homem jamais poderia entender. As boas mães e a feminilidade no romance *As Vinhas da Ira* constroem-se envoltas em diversos lugares comuns e estereótipos sobre a mulher, mas a feminilidade e o amor materno são justamente aquilo que inicia o processo de emancipação destas mulheres e dá a elas a capacidade crítica frente ao mundo que homem algum deteve plenamente durante toda a narrativa.

O filme *As Vinhas da Ira*, por sua vez, fez deste mito do amor materno um lugar comum, a evidência da complementaridade entre homens e mulheres e do binarismo sexual. Numa nova tecnologia, antigos valores e locais comuns foram reproduzidos. Coibindo as representações e ressignificando-as de acordo com um ideário masculinista, a boa maternidade foi mais um componente de uma ideia também muito generalizante e utópica da pobreza. Justamente a modéstia e a pobreza resignada da família Joad tornaram o filme aceitável nos moldes da cultura dominante. Foi também uma propaganda política numa era de transformações sociais, miséria em massa, críticas ao Estado norte-americano e atividades de grupos e associações da causa feminina e feminista que punham em questão a manutenção dos espaços segregados de homens e de mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar as imagens e discursos sobre a feminilidade e a maternidade a partir das personagens Vó Joad, Ma Joad e Rosasharn, no romance *As Vinhas da Ira* de John Steinbeck, lançado em 1939, e na adaptação homônima de John Ford lançada em 1940.

Como observamos ao longo deste estudo, estas representações têm em comum algo: elas compartilham um estatuto de verdade, creditado a elas por serem releituras de um período histórico contemporâneo às suas produções. A trama *As Vinhas da Ira* é uma ficção, mas estas três personagens foram colocadas em diálogo com o mundo social. Quando a história *As Vinhas da Ira* foi adaptada por John Ford, o enredo se transformou de uma história com um desfecho de protagonismo moral feminino, extremamente simbólico, questionar e crítico, para um final apaziguador para uma cultura guiada pelo interesse de uma coletividade de homens brancos.

Contudo, como apresentamos a partir do segundo capítulo, é impossível afirmar que o filme apenas silenciou a questão simbólica e sexual do desfecho dos Joad porque a exposição do corpo da mulher não condizia com os valores daquela sociedade. *Hollywood* e as mídias de massa foram usadas pelo Estado norte-americano para colaborar na gerência e superação da situação caótica que se desenrolou após a Quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929. A indústria cinematográfica trabalhou para minimizar a visibilidade de toda e qualquer dissidência política, trabalhista e de luta pelos direitos das minorias e das mulheres.

Assim, o cinema usou de um sujeito feminino a-histórico nos mais variados filmes, projetando desejos de uma sociedade marcadamente patriarcal e reacionária nos corpos das mulheres: elas foram representadas como objeto de deleite masculino em histórias sobre amores impossíveis, garotas fatais, casos extraconjugais - ou ainda, como mulheres frágeis que precisavam ser salvas por homens corajosos dos monstros e animais gigantes dos filmes de terror que também fizeram sucesso nesta época. O cinema estadunidense ficou longe dos temas e tensões do mundo social: a propaganda feita pelo cinema se propôs em vender a imagem de um futuro de sucesso e felicidade, desde que a audiência aderisse aos “valores americanos”, à fé no trabalho e na instituição familiar.

É claro que a mudança de enredo não se deu por conta da resistência de representar mulheres dentro dos filmes, ou mesmo usar da retórica sexual de seus corpos dentro do cinema. A resignificação das personagens femininas dizia respeito a uma questão estrutural. No romance a feminilidade e a maternidade de Vó Joad, Ma Joad e Rosasharn tensionavam a normalidade: por serem mães, algo que dava a elas uma

capacidade única de amar, se doar e serem a referência dos filhos e da família, elas souberam se posicionar quando os homens se mostraram desorientados. Elas não eram mulheres passivas e fracas. Essas mulheres refletiam sobre o mundo e sobre si, questionando de dentro da própria lógica patriarcal a manutenção dos papéis rígidos de gênero. Ma Joad e Rosasharn não precisaram romper com o poder do pai e do marido para demonstrar sua agência. Elas colocaram em evidência para uma sociedade fragilizada que ser homem dentro da família não era mais a garantia da manutenção de seu local de chefe: o pai não simbolizava mais uma segurança, que dirá uma necessidade, para o sustento e a união familiar.

Como ficou claro a partir dos dois primeiros capítulos, a trama de livro e filme estava em diálogo e correspondência com questões históricas da sociedade estadunidense. As mesmas transformações, desenvolvimentos e conquistas que gestaram a América moderna e soberana economicamente até 1929, foram responsáveis pelo acirramento social e cultural e pelo surgimento de associações de esquerda, proletárias, feministas e de luta por justiça social que ameaçavam aquela ordem social. Assim, ao longo desta dissertação refletimos sobre produções culturais fotográficas, literárias e cinematográficas, bem como sobre questões extratextuais: os Estados Unidos da América entre 1929 e 1945 foram palco de embates e disputas acerca de importantes e históricas questões envolvendo a relação entre o masculino e o feminino, a sexualidade, a maternidade, família e a manutenção da ordem capitalista.

Devido ao documentarismo estético que guiou uma parte da *intelligentsia* artística da década de 30 nos Estados Unidos, seria superficial afirmar que *As Vinhas da Ira* propunham histórias voltadas para o deletei das audiências. Usamos o plural porque as duas tramas não se transformaram apenas quanto ao gênero discursivo. Elas emergem de uma conjuntura muito particular, pretendendo-se retrato sobre a realidade ao contar o drama dos Joad, veiculando dois conjuntos de valores para seu público. As mulheres do núcleo principal das duas tramas são, sem dúvida, casos de mulheres idealizadas a partir da retórica do mito do amor materno. Todavia, no romance este amor foi transgressor e aventa uma saída para uma realidade marcada pela fome e a desesperança. No filme este amor foi reconduzido para um lugar não ameaçador. Ele é a peça complementar que garante a permanência da família e dos valores norte-americanos.

O que esta apropriação do mito do amor materno evidencia na análise das duas obras é bastante significativo, e demonstra como desde as primeiras décadas do século XX a cultura foi o lugar de subjetivação de homens e de mulheres, principalmente a respeito das verdades gerais sobre a vontade de se ter filhos, da forma como se deve amar as crianças, e do que seria uma família ideal e “normal”. Elisabeth Badinter localizou temporalmente a

ascensão da maternidade como discursivamente criada como uma responsabilidade e um desejo naturalmente femininos ainda no século XVIII, e Aminatta Forna apontou como o ideal materno que até hoje em dia é tido como algo natural é produto de tempo e espaço específicos, precisamente entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da década de 1970.

Todavia, estas ideias continuam a ser reproduzidas e a servirem de escopo referencial para as mais variadas questões: seja nas políticas públicas, na cultura e até na produção das leis de vários países, toma-se a maternidade como um exercício naturalmente feminino. A maternagem é tida como um desejo de todas as mulheres, independente do meio social em que vivam e em muitos países ainda é uma responsabilidade impreterível a toda mulher que engravide, independente das circunstâncias em que isto ocorra e da sua vontade. Afirmar a maternidade como mito é, ainda hoje em dia, uma necessidade cultural básica.

Ao longo desta pesquisa, algumas vezes um estranhamento rondou o estudo da questão da representação da maternidade e da feminilidade nas duas obras. Por que analisar representações de gênero e da feminilidade ancoradas na imagem da maternidade sacrificial, da gravidez como o período em que as mulheres encontram todas as respostas, e do amor materno “imutável”, já que são justamente parte estruturante de tudo aquilo que por vezes limita e frustra mulheres em nossa sociedade?

Tais discursos de verdade não fazem do amor materno um sentimento localizado no tempo e da boa maternidade uma realidade entre outras – o mito do amor materno modela mulheres para serem mães como se esse fosse o único caminho para sua realização plena. Desde a primeira boneca que uma menina ganha, às vezes antes mesmo dela própria ter nascido, parece que a despeito de tudo que uma mulher faça para ser um sujeito no mundo, a plenitude e a graça real da vida só chegará com a maternidade e que nesta lógica, de preferência deve ocorrer num relacionamento formalizado e heterossexual. As inquietações sobre esta pesquisa passaram a ser se não resolvidas, apaziguadas por valiosas contribuições externas e por novos olhares sobre o mundo possibilitados após este percurso de dois anos de estudo. Por mais que as duas obras que analisamos aqui sejam projeções de homens sobre o que as mulheres sentem, entendemos que a ressignificação das personagens é prova de que verdades absolutas são prejudiciais e podem mesmo fragilizar, senão elas próprias, a ordem cultural que as defende. Quando a mãe natural e extremamente devotada tornou-se uma mulher empoderada que podia muito bem se emancipar do núcleo familiar, trilhando ela própria seus caminhos e enfrentando batalhas individuais e coletivas para que seus filhos e qualquer um que necessitasse de ajuda

pudessem sobreviver, o amor materno tornou-se, ele próprio, aquilo a ser temido e reconduzido para a normalidade.

Assim, concluímos pela necessidade de se devolver os sentimentos e a maternidade para os seus contextos históricos, trabalhando de forma crítica sobre suas representações idealizadas e restritivas. Com certeza, o mito da *boa maternidade* e da *mãe perfeita* não restringe só as mulheres que não puderam ou não quiseram ser mães, que foram mães mesmo não desejando ser, ou que tiveram uma experiência de vida extremamente sofrida nas quais elas não puderam ser tudo aquilo que desejaram para seus filhos e para si. O mito do amor materno com certeza também dilacera os sentimentos daqueles que não tiveram uma mãe pelas mais variadas razões. Ao imputar nas mulheres a responsabilidade absoluta por um filho, os discursos de verdade imputam aos sujeitos um sentimento de falta, de ausência, e até mesmo de não pertencimento ao mundo, fonte de dor e ressentimento. Permite também minimizar a responsabilidade dos homens com seus filhos, que existe independente do meio sócio-histórico em que estas crianças sejam concebidas.

Com esta pesquisa almejamos contribuir para os estudos de gênero e suas relações com a análise de produções culturais. Para finalizar, ressaltamos a importância de que pesquisadores e pesquisadoras identificados com os estudos de gênero e a teoria feminista continuem a tomar a literatura e o cinema como objetos de estudo. Também expressamos uma conclusão e desejo de que nos esforcemos a olhar e estudar temas e períodos históricos que parecem “saturados”, como o caso do período da Grande Depressão nos Estados Unidos. Se não olharmos para este passado para comprovar que nem tudo foi dito e nem tudo se resume às “grandes estruturas”, dificilmente alcançaremos outras vidas, como a das mulheres, escritoras, artistas e personagens que disseram não ao projeto hegemônico da cultura patriarcal e branca. Suas vidas estão a lembrar que havia outras expectativas e que a mudança seria (é) possível.

FONTES

VINHAS DA IRA. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. 1 DVD. Twentieth Century Fox Film Corporation. 129 min, preto e branco.

STEINBECK, John. **As Vinhas da Ira. Coleção “Os Imortais da Literatura Universal”.** **Volume 34.** Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.

Fotografias produzidas pelo *Farm Security Administration*, Estados Unidos. Disponível integralmente no site da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos: <http://www.loc.gov/pictures/> Acesso em 27 de janeiro de 2017.

BIBLIOGRAFIA

A América de John Ford. Sesc, Departamento Nacional – Rio de Janeiro. Livro de mostra de cinema. 2013

ABELSON, Elaine S. **Women Who Have No Men to Work for Them": Gender and Homelessness in the Great Depression - 1930-1934.** Feminist Studies, Vol. 29, No. 1 (Spring, 2003), pp. 104-127

ADELMAN, Miriam. **A Voz e a Escuta. Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea.** Editora Blucher, 2ª edição. 2016.

AGEE, James; EVANS, Walker. Elogiemos os homens ilustres. **São Paulo: Companhia das Letras**, 2009.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno.** 1985.

BARNOUW, Erik. **Documentary: A history of the non-fiction film.** Oxford University Press, USA, 1993.

BEAUVOIR, Simone. Segundo sexo, volume II: a experiência vivida. 2. ed., trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia. 1970.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BELTRAM, Claudine Possoli. **O léxico como representação cultural em traduções de As vinhas de ira.** Dissertação de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade. UFSC, 2014.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** Editora Companhia das Letras, 2007.

BRADBURY, Malcolm (Ed.). **Introdução aos estudos americanos.** Forense Univ., 1981

BREVDA, William. Specters of Joad. **The Steinbeck Review**, v. 13, n. 2, pp. 196-209, 2016.

BURN, Ken. DUNCAN, Dayton. **The Dust Bowl: An Illustrated History.** Chronicle Books, 2012.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude.** Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

_____. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1990. p. 10

_____. **Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota**

- crítica**). Cadernos Pagu. Campinas: UNICAMP, v. 4, 1995
- _____. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. Revista Estudos Históricos, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. p. 185
- _____. **Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas**. In: ROCHA, João Cezar de Castro. Roger Chartier: **A força das representações— História e Ficção**. Chapecó: Argos, 2011
- _____. **Por uma sociologia histórica das práticas culturais**. In: Roger Chartier. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990,
- _____. **O mundo como representação**. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991
- COBBLE, Dorothy S.; GORDON, Linda; HENRY, Astrid. **Feminism Unfinished: a short, surprising history of american women's movements**. New York: Liveright Publishing Corporation, 2014.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. EUA: Indiana University Press, 1987.
- DIVINE, Robert A. *et al.* **América - Passado e Presente**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1990.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. Ática, 2001.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres - O século XX**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991.
- _____. **Imagens da mulher**. 1992.
- EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Unesp, 2005.
- EISENSTEIN, Sarah. **Give us bread but give us roses**. London: Routledge. 1983
- EYMAN, Scott; DUNCAN, Paul. **John Ford - A Filmografia completa**. Taschen. 2005
- EGAN, Timothy. **The worst hard time: The untold story of those who survived the great American dust bowl**. Houghton Mifflin Harcourt, 2006
- FRAISSE, Geneviève et al. **História das mulheres no Ocidente: O século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991.
- FENSCH, Thomas. **The FBI Files on John Steinbeck**. New Century Books, 2002
- FEAR, Jacqueline. McNEIL, Helen. **Os Anos 1920**. In: BRADBURY, Malcolm (Ed.). **Introdução aos estudos americanos**. Forense Univ., 1981
- FELSKI, Rita. **The gender of modernity**. Harvard University Press, 2009.

_____. **Literature after feminism**. University of Chicago Press, 2003.

FONER, Eric. **The New American History**. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

FORD, Dan. **Pappy: The Life of John Ford**. Prentice-Hall. 1979.

FORNA, Aminatta. **Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

GIOVACCHINI, Saverio. **Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal**. Temple University Press, 2001.

GONZÁLEZ, Ana Isabel Álvarez. **As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres**. São Paulo: Expressão Popular, 2010

GORDON, Linda. (intro. And commentary). **Aperture Masters of Photography: Dorothea Lange**. Aperture, 2014.

_____. **Dorothea Lange: A life beyond limits**. New York: WW Norton & Company, 2010

GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's - The Grapes of Wrath**. Harvard University - Widener Library, Cambridge. In: WYATT, David. **New Essays on The Grapes of Wrath**. pp 101-126, 1990.

GREGORY, James Noble. **American exodus: The dust bowl migration and Okie culture in California**. New York: Oxford University Press, USA, 1991.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, 2008.p. 133

HANSEN, Zeynep K. LIVBECAP, Gary D. **Small Farms, Externalities, and the Dust Bowl of the 1930s**. Journal of Political Economy, June 2004.

HELMBOLD, Lois Rita. **Beyond the family economy: Black and White working-class women during the Great Depression**. Feminist Studies, 1987. pp. 629-655.

HENDERSON, Caroline Agnes. **Letters from the Dust Bowl**. Norman: University of Oklahoma Press, 2001.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015. pp. 301-302

_____. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia

das Letras, 1995

JENKINS, Philip. *et al.* **Breve historia de Estados Unidos: Quarta edición.** Madrid: Alianza Editorial, 2015.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e O Cinema: Os dois lados da câmera.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Motherhood and representation: The mother in popular culture and melodrama.** Routledge, 2013.

KARNAL, Leandro. *et al.* **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KAZIN, Michael. **American Dreamers: how the left changed a nation.** New York: Random House, Inc. 2011.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino.** Imago, 2008.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Bauru: Edusc, 2001.

LADERMAN, David. **Driving visions: exploring the road movie.** University of Texas Press, 2002.

LINGO, Marci. **Forbidden Fruit: The Banning of The Grapes of Wrath in the Kern County Free Library.** Libraries&Culture vol. 38.4 (2003)

LORENTZ, Pare (Ed.). **The Roosevelt year: a photographic record.** Funk WagnallsCompany, 1934.

LOURO, Guacira Lopes. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação.** Petrópolis: Vozes. p. 108-123, 2003.

_____. **O Corpo Educado – pedagogias da sexualidade.** Ed. Autêntica, 2013.

LUKACS, John. **Nova República, Uma: história dos Estados Unidos no século XX.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

_____. Vosne. **O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX.** História: Questões & Debates, v. 34, n. 1, 2001.

MCELVAINE, Robert S. (Ed.). **Down & Out in the Great Depression: Letters from the Forgotten Man**. Twenty-fifth Anniversary Edition. University of North Carolina Press, 2008

McLEMAN, Robert. **Migration Out of 1930s - Rural Eastern Oklahoma. Insights for Climate Change Research**. Great Plains Quarterly, Winter, 2006.

MELO, Flávia da Rosa. **Família norte-americana e miséria: a análise das representações da pobreza e da instituição familiar em *As Vinhas da Ira* (1940)**. Monografia, 2014. UFPR

_____. Os *road movies* na produção cinematográfica dos EUA: o caso do filme *As Vinhas da Ira* (1940) **Revista Cadernos de Clio**, v. 5, n. 1, pp. 217-236. 2014

MELTZER, Milton. **Dorothea Lange: a photographer's life**. Syracuse University Press, 1978.

MOI, Toril. **Teoria Literária Feminista**. Madri: Cátedra, 1988

MOTLEY, Warren. From patriarchy to matriarchy: Ma Joad's role in *The Grapes of Wrath*. **American Literature**, v. 54, n. 3, p. 397-412, 1982

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema. The feminism and visual culture reader**, 2003.

MUSCIO, Giuliana. **Hollywood's New Deal**. Temple University Press, 2010

ODEM, Mary E. **Delinquent daughters: Protecting and policing adolescent female sexuality in the United States, 1885-1920**. Univ of North Carolina Press, 2000.

PARINI, Jay; **John Steinbeck: uma biografia**. Record, 1998.

PARTRIDGE, Elizabeth (Ed.). **Dorothea Lange: A visual life**. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994.

PEDRO, Joana M. **Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica**. Revista História. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005

PERROT, Michelle et al. História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. **São Paulo: Companhia das Letras**, v. 4. 1991.

RAEBURN, John. The Rebirth of Photography in the Thirties. pp. 25-41. In: **A staggering revolution: a cultural history of thirties photography**. University of Illinois Press, 2010.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história. Masculino, feminino, plural.** Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação.** Mauad Editora Ltda, 2007.

ROHDEN, Fabíola. A arte de enganar a natureza: contracepção, aborto e infanticídio no início do século XX. In: **Coleção história e saúde.** Fiocruz, 2003.

SHILLINGLAW, Susan; HEARLE, Kevin (Ed.). **Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck.** University of Alabama Press, 2002.

SMITH, Bonnie G. **Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica.** EDUSC, 2003

SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Trough Visual Style.** American Quarterly, Vol. 31, No. 5, **Special Issue: Film and American Studies** (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press.

STANLEY, Jerry. **Children of the Dust Bowl: The true story of the school at Weedpatch Camp.** Crown Pub, 1993.

STEINBECK, John. **América e os Americanos e ensaios selecionados.** Trans Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **As Vinhas da Ira. Coleção “Os Imortais da Literatura Universal”. Volume 34.** Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.

_____. **The Grapes of Wrath.** The Viking Critical Library. Penguin, 1996.

_____. **The harvest gypsies: On the road to the grapes of wrath.** ICS Publications, 2002.

_____. **Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath.** Penguin, 1989.

_____. **The Grapes of Wrath.** The Viking Critical Library. Penguin, 1996

STEINBECK, John; CAPA, Robert; **Um diário russo.** Cosac & Naify, 2003.

STOTT, William. **Documentary expression and thirties America.** University of Chicago Press, segunda edição, 1986.

THEVENET, Homero A. **Primeros y últimos planos.** Cal y Canto, 1989.

TROTTER, JOE W. African Americans, Impact of the Great Depression on. In: **Encyclopedia of the Great Depression.** edited by Robert S. McElvaine, vol. 1, Macmillan Reference USA, 2004

VÁZQUEZ, Georgiane Garabely Heil. **Ludibriando a natureza: mulheres, aborto e medicina.** História: Questões & Debates, v. 47, 2007.

VOLLAN, Charles. **Farmers Holiday Association**. In: WISHART, David J. (Ed.). **Encyclopedia of the Great Plains**. University of Nebraska Press, 2004.

WARTZMAN, Rick. **Obscene in the Extreme: The Burning and Banning of John Steinbeck's The Grapes of Wrath**. Public Affairs, 2009.

WHITFIELD, Stephen J. **Projecting Politics: The Grapes of Wrath**. Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone—Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World, v. 7, n. 1, p. 121-147, 2009

WILLIAMS, Raymond. Palavras-Chave: **Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
_____. **Cultura e Sociedade – de Coleridge a Orwell**. São Paulo: Ed. Vozes. 2011.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Círculo do Livro, São Paulo: SP. 1994.

WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s**. New York: Oxford University Press, 2004

XAVIER, Ismail. D.W. Griffith - **O Nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ZIRAKZADEH, Cyrus Ernesto; STOW, Simon (Ed.). **A political companion to John Steinbeck**. University Press of Kentucky, 2013.

SITES CONSULTADOS

<http://blogs.wsj.com/wsj125/2014/10/27/oct-28-29-1929-stock-crash/> Acesso em 14 de agosto de 2016.

<http://hoovervillehistory.tripod.com/id5.html> Acesso em 23 de fevereiro de 2017.

<http://millercenter.org/president/hover/speeches/statement-on-the-economy> Acesso em 13 julho de 2016.

<http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.pd.020> Acesso em 27 de julho de 2016.

<http://thegreatestbooks.org/> Acesso em 13 de julho de 2016.

<http://www.afi.com/100Years/movies.aspx> Acesso em 13 de julho de 2016.

<http://www.alamy.com/stock-photo-1929-milwaukee-journal-usa-front-page-reporting-the-wall-street-crash-72282388.html> Acesso em 14 de agosto de 2016.

<http://www.bannedbooksweek.org/censorship/bannedbooksthatshapedamerica> . Acesso em 19 de agosto de 2016

<http://www.historyplace.com/unitedstates/lange/dor12-111.htm> Acesso em 19 de janeiro de 2017.

<http://www.hullhouse.org/> Acesso em 01 agosto 2016.

<http://www.imdb.com/event/ev0000003/1941> . Acesso em 29 de janeiro de 2017.

<http://www.iww.org/content/about-iww> . Acesso em 09 de janeiro de 2017.

http://www.ohiohistorycentral.org/w/Resettlement_Administration?rec=976 Acesso em 20 de julho de 2016.

<http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years> . Acesso em 31 de julho de 2016.

<https://library.columbusstate.edu/displays/johnson/images/nun-48.jpg> Acesso em 28 de dez. de 2016.

<https://partners.nytimes.com/library/financial/102929crashfront.jpg> Acesso em 14 de agosto de 2016.

<https://www.bookofthemonth.com/our-story> . Acesso em 19 de agosto de 2016.

<https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives>